

UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES DO JEQUITINHONHA E MUCURI
Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas

Wellington Santos Greco

ESPELHO DE PEDRA: a estrutura emergente da arte rupestre nas matas do Alto
Araçuaí (Felício dos Santos, MG)

Diamantina, Minas Gerais

2019

Wellington Santos Greco

**ESPELHO DE PEDRA: a estrutura emergente da arte rupestre nas matas do alto
Araçuaí (Felício dos Santos, MG)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Arqueologia

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fagundes

Diamantina, Minas Gerais

2019

Elaborado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

G791e

Greco, Wellington Santos

Espelho de pedra: a estrutura emergente da arte rupestre nas matas do alto Araçuaí (Felício dos Santos, MG) / Wellington Santos Greco, 2019.

214 p. :il.

Orientador: Marcelo Fagundes

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas) - Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2019.

1. Arqueologia. 2. Arte rupestre. 3. Estilo. 4. Paisagem. 5. Vale do Jequitinhonha. I. Fagundes, Marcelo. II. Título. III. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

CDD 704.0398

WELLINGTON SANTOS GRECO

**ESPELHO DE PEDRA: A estrutura emergente da arte rupestre nas
matas do Alto Araçuaí (Felício dos Santos, MG)**

Dissertação apresentada ao
MESTRADO EM CIÊNCIAS
HUMANAS, nível de MESTRADO
como parte dos requisitos para
obtenção do título de MESTRE EM
CIÊNCIAS HUMANAS

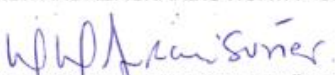
Orientador (a): Prof. Dr. Marcelo
Fagundes

Data da aprovação : 29/11/2019


Prof.Dr. MARCELO FAGUNDES - UFVJM


Prof.Dr.^a ADNA CANDIDO DE PAULA - UFVJM


Prof.Dr. ANDREI ISNARDIS HORTA - UFMG


Prof.Dr.^a MARCIA MARIA ARCURI SUÑER - UFOP


Prof.Dr.^a LETICIA CAROLINA TEIXEIRA PADUA - UFVJM

DIAMANTINA

A toda diversidade de Abya Yala

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

“Chegar para agradecer e louvar.
Louvar o ventre que me gerou
[...] Agradecer,
Ter o que agradecer.
Louvar e abraçar!”
(Abraçar e agradecer, Maria Bethânia).

Aos meus pais;

Ao professor Marcelo Fagundes;

Ao senhor Heitor Bispo, sua família e à comunidade de Felício dos Santos;

Ao Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem e sua equipe;

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas;

Ao professor Andrei Isnardis, à professora Letícia Pádua e à professora Márcia Arcuri, que compuseram as bancas de qualificação e de defesa;

À professora Adna Cândido de Paula, que também participou da banca de defesa;

Ao corpo docente da FIH/UFVJM e do ICHS/UFOP. Com maior carinho, à professora Ana Cristina Lage, professora Elaine Sodré, professora Flávia Amaral, professor Leonardo Lana e professora Luciana Lopes;

Os motivos são diferentes, os sentimentos também. Obrigado, Ana Rosa Lima, Allan Cabral, Átila Perillo Filho, Bárbara Vieira, Danilo Palhares, Douglas Sampaio, Erik Oliveira, professora Evelyn Sanchez Bizan, Gilson Demétrio, Heitor Bispo Júnior, Landerson Galvão, Lidiane Silva, Luís Fernando Mafra, Lucas Santana, Maíra Viana, Marcelo Aroeira, Manuel Dimitri, Matheus Pereira, Mateus Ferreira, Milena Gomes, Regiane Farias, Roberto Gambassi, Silvia Santos, Thaísa Macedo, Thiago Neves, Valdinêy Leite, professora Vanessa Linke... Carmem Brasil, Débora Teodoro, Eloísio Cota, Igor Soares, Ítalo Valadares, Marcos Antônio Fernandes e Maria Aparecida Brito.

Ao “poeta [que] está vivo/ Com seus moinhos de vento/ A impulsionar/ A grande roda da história”¹

“*Gracias a la vida, gracias a la vida*”²

¹ O Poeta Está Vivo, Dulce Quental.

² *Gracias a la vida*, Violeta Parra.

“Quero falar de uma coisa
Adivinha onde ela anda
Deve estar dentro do peito
Ou caminha pelo ar
Pode estar aqui do lado
Bem mais perto que pensamos
A folha da juventude
É o nome certo desse amor
Já podaram seus momentos
Desviaram seu destino
Seu sorriso de menino
Quantas vezes se escondeu
Mas renova-se a esperança
Nova aurora a cada dia
E há que se cuidar do broto
Pra que a vida nos dê
Flor, flor e fruto
Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo
Tomar conta da amizade
Alegria e muito sonho
Espalhados no caminho
Verdes, planta e sentimento
Folhas, coração
Juventude e fé”
(Coração de estudante,
Milton Nascimento e Wagner Tiso Veiga)

RESUMO

Foram analisados sete sítios de arte rupestre localizados no município de Felício dos Santos, Alto Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Em perspectiva interdisciplinar, o arcabouço teórico da análise se organizou em três conceitos metodológicos primeiros: estrutura, paisagem e estilo. O seu objetivo central foi a investigação de combinações recorrentes nos painéis tomadas enquanto indicadores de um determinado processo de estruturação, tendo o estilo enquanto premissa e a arte como produção técnica de atribuição simbólica, que é integrante e marca da paisagem. Uma vez que a paisagem ocorre junto à ação, os três conceitos norteadores se fecham em um círculo de análise que se movimenta sob a categoria de arte, sendo, então, todos tomados não só enquanto teoria, mas como método, cumprindo assim a prerrogativa da investigação interdisciplinar. É sobre esse movimento que versa esta dissertação, que tem nos resultados alcançados o veio de discussão. Também se deteve a investigar quais relações podem ser tecidas entre os sítios e os vestígios rupestres buscando observar as particularidades que constituíram e podem ter limitado, condicionado ou orientado a(s) escolha(s) ou padrão(ões) de organização dos painéis rupestres e, assim, da(s) (re)construção(ões) da paisagem. Para tanto, se deteve às figuras, em análise sincrônica e diacrônica, partindo do conceito de estrutura. Posto que essas relações se imbricam e coexistem na constituição e manutenção de um todo coeso e coerente, ainda que dinâmico. Esse movimento também foi analisado e é um dos resultados que se apresenta. A pesquisa se decorreu em três trabalhos concomitantes: atividades de campo, análises em laboratório e estudo bibliográfico. Em campo, o registro da arte rupestre se deu por fotografia e descrição categórica. Cada figura foi detalhadamente analisada em suas características intrínsecas de matéria-prima, cor, técnica de execução, desenho, forma e disposição no painel, em consideração com outras figuras. Essas disposições de localização das figuras no painel também receberam atenção, principalmente em razão de ser a arte rupestre um registro fixado, fator que possibilitou a análise segura sobre as combinações, ainda que, como cumpre ressaltar, apenas sinais estejam na rocha. Por isso, defendeu-se o estudo enquanto análise de símbolos, sob a ênfase de que o que se tem são vestígios e as relações que aconteceram, se deram e ocorrem, foram e são fenomenológicas. Pela aplicação do método, mesmo que a análise não se feche em uma consideração única sobre a arte rupestre dos sítios em questão, os resultados alcançados sob tal abordagem teórica conferem a hipótese da existência de organização comum nos painéis dos sítios estudados, havendo um modo estilístico de composição e conformação da paisagem da Serra baseado em específico dinamismo que possibilita, viabiliza e sustenta determinada estrutura emergente das combinações artísticas. Assim, não apenas se evidencia convenções gráficas, como também elucida acordos culturais conjecturados nos/com/pelos vestígios. Nessa perspectiva, arte e paisagem não foram dialeticamente ou dicotomicamente verificadas, mas entendidas juntas como símbolos ocorrentes em inter-relações fenomenológicas envolvidas. Destarte, uma é tanto e como a outra enquanto aquela for. Mesmo que dividido em três capítulos, um de caráter mais teórico, outro sobre a metodologia desenvolvida e um terceiro de apresentação e discussão sobre os resultados, em suma, todo o texto sublinha o quanto a arte ocorre (também) não presa à rocha, ainda que não (se) exista em movimentos arbitrários e de todo desprendidos. Em razão disso, além de se somarem aos resultados de outras pesquisas e conhecimentos sobre a presença humana pré-contato no Alto Jequitinhonha, acredita-se que os dados gerados podem contribuir com perspectivas teóricas, mantendo a ciência em igual dinâmica no movimento de defesa de sua autonomia e qualidade, via democracia.

Palavras-chave: Arqueologia; Arte rupestre; Estilo; Paisagem; Vale do Jequitinhonha

ABSTRACT

Seven rock art sites located in the municipality of Felício dos Santos, Alto Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais were analyzed. In an interdisciplinary perspective, the theoretical framework of the analysis was organized into three first methodological concepts: structure, landscape and style. Its central objective was the investigation of recurring combinations in the panels taken as indicators of a certain structuring process, having style as a premise and art as a technical production of symbolic attribution, which is integral and marks the landscape. Once the landscape occurs together with action, the three guiding concepts close in a circle of analysis that moves under the category of art, being then all taken not only as theory, but method itself, thus fulfilling the prerogative of interdisciplinary research. It is about this movement that this dissertation deals, which has in the results achieved the vein of discussion. It also stopped to investigate what relationships can be woven between the sites and the rupestrian remains, seeking to observe the particularities that have constituted and may have limited, conditioned or oriented the choice(s) or pattern(s) of organization of the rupestrian panels and, thus, the (re)construction(s) of the landscape. To this end, the figures, in synchronic and diachronic analysis, were stopped, starting from the concept of structure, in which these relationships intertwine and coexist in the constitution and maintenance of a cohesive and coherent, albeit dynamic, whole. This movement was also analyzed and is one of the results that is presented. The research was carried out in three concomitant works: field activities, laboratory analysis and bibliographic study. In the field, the registration of rock art was done through photography and categorical description. Each figure was analyzed in detail in its intrinsic characteristics of raw material, color, technique of execution, design, shape and arrangement in the panel, in consideration with other figures. These arrangements for locating the figures in the panel also received attention, mainly because the rock art is a fixed register, a factor that enabled safe analysis of the combinations, although, as should be noted, only signs are in the rock. Therefore, the study was defended as an analysis of symbols, under the emphasis that what we have are traces and the relationships that have happened, if given and occur were and are phenomenological. By applying the method, even if the analysis does not close in a single consideration on the rock art of the sites in question, the results achieved under such theoretical approach confer the hypothesis of the existence of common organization in the panels of the sites studied, with a stylistic way of composition and conformation of the landscape of the Sierra based on specific dynamism that enables, enables and supports certain emerging structure of artistic combinations. Thus, not only is graphic conventions evident, but also cultural agreements conjecturing in/by vestiges are elucidated. In this perspective, art and landscape were not dialectically or dichotomously verified, but understood together as symbols occurring in phenomenological interrelations involved. Thus, one is as much and the other as long as the other is. Even if divided into three chapters, one of a more theoretical character, another on the methodology developed and a third of presentation and discussion on the results, in short, the whole text underlines how much art occurs (also) not attached to the rock, even if it does not (if) exist in arbitrary and completely detached movements. Because of this, in addition to being added to the results of other research and knowledge on the pre-contact human presence in Alto Jequitinhonha, it is believed that the data generated can contribute to theoretical perspectives, keeping science in equal dynamics, in the movement of defense of its autonomy and quality, via democracy.

Keywords: Archaeology; Rock art; Style; Landscape; Vale do Jequitinhonha.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - História de vida do Território e formação da Paisagem	32
Figura 2 - Categorias fenomenológicas fundamentais	37
Figura 3 - O signo de seus correlatos	38
Figura 4 - Relação signo-objeto	38
Figura 5 - Modelo de aprendizado interativo	39
Figura 6 - Modelo de comunicação	40
Figura 7 - Atividades de campo realizadas durante o mestrado	68
Figura 8 - Os sítios arqueológicos analisados	70
Figura 9 - Exemplo do processo de tratamento e calque de imagem	76
Figura 10 - O Sítio Sampaio	106
Figura 11 - Vegetação no entorno do Sítio Sampaio	109
Figura 12 - Entorno imediato ao Sítio Sampaio	109
Figura 13 - Croqui do Pannel 1 do Sítio Sampaio	110
Figura 14 - Combinações I no Pannel 1 do Sítio Sampaio	113
Figura 15 - Combinações II no Pannel 1 do Sítio Sampaio	114
Figura 16 - Organização estrutural do Pannel 1 do Sítio Sampaio	115
Figura 17 - O painel 2 de Sampaio	117
Figura 18 - Influência na tonalidade da pintura relacionada ao contato de água/ sedimento (em destaque)	118
Figura 19 - Antropomorfos do Pannel 2 do Sítio Sampaio	119
Figura 20 - Cervideoformes do Pannel 2 do Sítio Sampaio	120
Figura 21 - Casos de sobreposição ou não envolvendo cervideoformes do Pannel 2 do Sítio Sampaio	121
Figura 22 - Pisciformes do Pannel 2 do Sítio Sampaio	122
Figura 23 - Figuras em sobreposição no Pannel 2 de Sampaio	123
Figura 24 - Conjuntos de sobreposição no Pannel 2 do Sítio Sampaio	126
Figura 25 - Esquema estrutural do painel 2 do Sítio Sampaio	127
Figura 26 - O painel 3 de Sampaio	128
Figura 27 - Ocorrências de justaposição e sobreposição no painel 3	132
Figura 28 - Conjuntos do Pannel 3 do Sítio Sampaio	134
Figura 29 - Esquema de estruturação do painel 3 do sítio Sampaio	135
Figura 30 - Pannel 4 do sítio Sampaio	136
Figura 31 - Pannel 5 do sítio Sampaio	137
Figura 32 - Pannel 6 do sítio Sampaio	138
Figura 33 - Pannel 7 do sítio Sampaio	139
Figura 34 - Os sítios Seriema 01 e Seriema 02	142
Figura 35 - Pannel rupestre do Sítio Seriema 01	142
Figura 36 - Calque digital do painel de arte rupestre do sítio Seriema 01	143
Figura 37 - O sítio Seriema 02 e seu entorno imediato	144
Figura 38 - Calque digital do Pannel rupestre do Sítio Seriema 02	145
Figura 39 - Pinturas aveiformes do Sítio Seriema 02	146
Figura 40 - Pisciformes do Sítio Seriema 02	147

Figura 41 - Caso de justaposição entre cervideoformeforme do painel do sítio Seriema 02	149
Figura 42 - Caso de sobreposição entre cervideoformeforme e antropomorfo no sítio Seriema 02.....	150
Figura 43 - Esquema de estruturação do painel do sítio Seriema 02	151
Figura 44 - O caminho tomado até o sítio Matão 1	153
Figura 45 - A paisagem da Serra do Matão	154
Figura 46 O sítio Matão 01.....	155
Figura 47 Calque digital do Painel 1 do Sítio Matão 1	156
Figura 48 - Quadro esquemático de representação do Painel 1 do Sítio Matão 01	158
Figura 49 - Calque digital do Painel 2 do Sítio Matão 1.....	159
Figura 50 - Esquema de estruturação do Painel 2 do Sítio Matão 1	160
Figura 51 - O Sítio Matão 02.....	161
Figura 52 - Painel 1 do Sítio Matão 2	162
Figura 53 - Esquema de estruturação do Painel do Sítio Matão 02.....	163
Figura 54 - O Sítio Jambreiro e seu entorno imediato	165
Figura 55 - Painel 1 do Sítio Jambreiro	167
Figura 56 - Painel 2 do Sítio Jambreiro	168
Figura 57 - Caso I de sobreposição entre quadrúpedeforme do painel 2 do sítio Jambreiro	170
Figura 58 - Caso II de sobreposição entre quadrúpedeforme do painel 2 do sítio Jambreiro	171
Figura 59 - Conjunto de pinturas em sobreposição no painel 2 do sítio Jambreiro.....	172
Figura 60 - Pisciformes do painel 2 do Sítio Jambreiro	173
Figura 61 - Organização estrutural do Painel 2 do Sítio Jambreiro.....	174
Figura 62 - O painel 3 do sítio Jambreiro.....	175
Figura 63 - Operações entre as pinturas em amarelo no painel 3 do Sítio Jambreiro.....	179
Figura 64 - Operações entre pinturas em amarelo e vermelho no painel 3 do Sítio Jambreiro	179
Figura 65 - Operações entre pinturas vermelhas no painel 3 do Sítio Jambreiro	180
Figura 66 - Esquema estrutural do Painel 3 do Sítio Jambreiro	181
Figura 67 - O Sítio Indaiá e seu entorno imediato	183
Figura 68 - Calque digital do Painel 1 do Sítio Indaiá.....	185
Figura 69 - Modelo I de operações entre pinturas do Painel 1 do Sítio Indaiá	188
Figura 70 - Esquema estrutural do painel 1 do Sítio Indaiá	189
Figura 71 - Painel 2 do Sítio Indaiá	190
Figura 72 - Painel 3 do Sítio Indaiá	191
Figura 73 - Painel 4 do Sítio Indaiá	192
Figura 74 - Esquema de estruturação do Painel 4 do Sítio Jambreiro	194
Figura 75 - Painel 5 do Sítio Indaiá	195
Figura 76 - Esquema de estruturação do Painel 5 do Sítio Jambreiro	197
Figura 77 - Diversidade dos cervideoformes do Sítio Sampaio	198

Gráfico 1 - Gráfico sobre casos sobreposição cervideoforme e pisciforme no Painel 2 de Sampaio	124
--	-----

Gráfico 2 - Gráfico sobre caos de sobreposição entre pisciforme e antropomorfo no Paine 2 de Sampaio	124
Gráfico 3 - Gráfico sobre casos de sobreposição de cervideoforme e antropomorfo no Paine 2 de Sampaio	125
Gráfico 4 - Gráfico sobre casos de sobreposição de pisciforme e pisciforme no Paine 2 de Sampaio	125
Gráfico 5 - Gráfico sobre as relações quantitativas dos casos de sobreposição	130
Gráfico 6 - Gráfico sobre casos de sobreposição envolvendo cervideoforme e pisciforme do paine 3 do sítio Sampaio	131
Gráfico 7 - Gráfico sobre os casos de sobreposição envolvendo geométrico e cervideoforme do paine 3 do sítio Sampaio	131
Gráfico 8 - Relação entre grafismos em amarelo e vermelho do Sítio Seriema 02.....	145
Gráfico 9 - Relação entre casos com e sem sobreposição no Paine 1 do Sítio Seriema 02 ..	147
Gráfico 10 - Casos de sobreposição entre cervideoforme e cervideoforme no Paine 01 do Sítio Seriema 02.....	148
Gráfico 11 - Relação entre casos com e sem sobreposição do Paine 1 do Sítio Matão 01 ...	157
Gráfico 12 - Casos de sobreposição entre cervideoformes no Paine 1 do Sítio Matão 01 ...	157
Gráfico 13 - Gráfico de relação entre casos com e sem sobreposição no paine 2 do sítio Jambreiro	169
Gráfico 14 - Gráfico de relação de sobreposição entre quadrúpedeformes no paine 2 do sítio Jambreiro	169
Gráfico 15 - Gráfico sobre relação quantitativa no caso de sobreposição entre quadrúpedeformes e pisciforme no paine 2 do sítio Jambreiro	172
Gráfico 16 - Gráfico de relação entre cor e temática no paine 3 do Sítio Jambreiro.....	176
Gráfico 17 - Gráfico de relação entre casos com e sem sobreposição de cervideoformes e antropomorfos do paine 3 do Sítio Jambreiro	177
Gráfico 18 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervideoformes do paine 3 do Sítio Jambreiro	177
Gráfico 19 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição de cervideoformes e antropomorfos do paine 3 do Sítio Jambreiro	178
Gráfico 20 - Gráfico comparativo dos casos de relação em sobreposição ou não entre as temáticas do Paine 1 do Sítio Indaiá	186
Gráfico 21 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervideoformes e cervideoformes do Paine 1 do Sítio Indaiá.....	187
Gráfico 22 - Gráfico comparativo de casos com e sem sobreposição no Paine 4 de Indaiá .	192
Gráfico 23 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervídeos e cervídeos do Paine 4 do Sítio Indaiá	193
Gráfico 24 - Gráfico comparativo de casos com e sem sobreposição no Paine 5 de Indaiá .	196
Gráfico 25 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervídeos e cervídeos do Paine 5 do Sítio Indaiá	196
Mapa 1 - Mapa de localização dos sítios em questão	17
Mapa 2 - Mapa de localização do sítio Sampaio	107

Mapa 3 - Mapa de localização dos Sítios Seriema 01 e Seriema 02.....	141
Mapa 4 - Mapa de localização dos Sítios Matão 01 e 02.....	152
Mapa 5 - Mapa de localização do Sítio Jambreiro.....	164
Mapa 6 - Mapa de localização do Sítio Indaiá	182
Quadro 1 - Quadro comparativo de possibilidades de interpretação de cervideoforme e pisciforme	100

ÍNDICE DE PRANCHAS

Prancha 1 - Quadro esquemático de análise de cervideoforme	77
Prancha 2 - Quadro esquemático de análise de quadrúpedeforme	78
Prancha 3 - Quadro esquemático de análise de pisciforme	79
Prancha 4 - Quadro esquemático de análise de antropomorfo	81
Prancha 5 - Quadro esquemático de análise de geométrico	82
Prancha 6 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e cervideoforme	85
Prancha 7 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e quadrúpedeforme	86
Prancha 8 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e antropomorfo	87
Prancha 9 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e pisciforme..	88
Prancha 10 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e geométrico	89
Prancha 11 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervideoforme e cervideoforme	90
Prancha 12 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervideoforme e quadrúpedeforme	91
Prancha 13 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre quadrúpedeforme e quadrúpedeforme	92
Prancha 14 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervideoforme e geométrico	93
Prancha 15 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre quadrúpedeforme e geométrico	94
Prancha 16 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervideoforme e pisciforme	95
Prancha 17 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre quadrúpedeforme e pisciforme	96
Prancha 18 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre geométrico e pisciforme....	97
Prancha 19 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre geométrico e geométrico...	98
Prancha 20 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre pisciforme e pisciforme	99

SUMÁRIO

Apresentação	15
Capítulo Primeiro – Das cores em estruturas: questões de Teoria	21
E-Feitos no Mundo: Paisagem	22
Arte: E-Feito Combinado	34
Arte: Feito Humano	42
Arte: A-Feito do Corpo.....	56
Afetos: Arte e Paisagem	62
Capítulo Segundo – Das estruturas em cores: questões de Método	66
Capítulo Terceiro – Estruturas rupestres emergentes: resultados.....	105
O sítio Sampaio	106
O painel 1 de Sampaio	110
Estrutura emergente do painel 1 de Sampaio	111
O painel 2 de Sampaio	116
Estrutura emergente do painel 2 de Sampaio	126
O painel 3 de Sampaio	127
Estrutura emergente do painel 3 do sítio Sampaio	134
O painel 4 de Sampaio	135
Os painéis 5 e 6 de Sampaio	137
O painel 7 de Sampaio	138
Os sítios Seriema 01 e Seriema 02	141
O sítio Seriema 01	141
O painel rupestre de Seriema 01	142
O sítio Seriema 02	143
O painel rupestre de Seriema 02	144
Estrutura emergente do painel 1 do sítio Seriema 02	150
Sítio Matão 01 e sítio Matão 02	152
O sítio Matão 01	155
O painel 1 do sítio Matão 01	155
Estrutura emergente do painel 1 do sítio Matão 01	158
O painel 2 do sítio Matão 01	159

Estrutura emergente do painel 2 do sítio Matão 01	159
O sítio Matão 02	161
Estrutura emergente do painel rupestre do sítio Matão 02.....	162
O sítio arqueológico Jambreiro	164
A arte rupestre do sítio Jambreiro.....	166
O painel 1 do sítio Jambreiro.....	166
O painel 2 do sítio Jambreiro.....	167
Estrutura emergente do painel 2 do sítio Jambreiro	173
O painel 3 do sítio Jambreiro.....	174
Estrutura emergente do painel 3 do sítio Jambreiro	181
O sítio arqueológico Indaiá.....	182
O painel 1 do sítio Indaiá	185
Estrutura emergente do painel 1 do sítio Indaiá	189
O painel 2 do sítio Indaiá	190
O painel 3 do sítio Indaiá	190
O painel 4 do sítio Indaiá	191
Estrutura emergente do painel 4 do sítio Indaiá	194
O painel 5 do sítio Indaiá	194
Estrutura emergente do painel 5 do sítio Indaiá	197
Derradeiras considerações sobre as estruturas emergentes: o espelho de pedra nas matas do Alto Araçuaí e seu color-ido	198
Referências bibliográficas	205

APRESENTAÇÃO

*“Permiso para cortar
La flor del comprendimiento
La yerba de la esperanza
La hojita del sentimiento”*
(En los jardines humanos, Violeta Parra).

A arte rupestre nas Minas Gerais tem sido sistematicamente analisada desde a segunda metade do século XX, sendo utilizadas diferentes perspectivas teórico-metodológicas, a fim de se alcançar objetivos diversos. Em síntese, é possível identificar três grandes linhas de pesquisa: (i) análise categórica ampla; (ii) análise cronoestilística e (iii) Arqueologia da Paisagem.

Em poucas palavras, a primeira abordagem tem a ver com as pesquisas desenvolvidas na segunda metade do século XX. Os primeiros estudos no estado tiveram como objetivo a identificação de sítios, de modo a se realizar uma análise em microescala, obtendo informações gerais de caracterização da área e seus potenciais. A principal referência certamente são as pesquisas da Missão Arqueológica Franco-brasileira, iniciadas em 1971. A segunda metodologia de pesquisa tem recortes menores e se volta ao estudo das camadas de ocupação/produção dos painéis rupestres, com vistas à identificação dos processos de relação e interação entre agentes. Já a Arqueologia da Paisagem busca analisar correlações entre características físicas e de ocupação dos sítios no meio envolvente, tendo o conceito de paisagem (arqueológica) como premissa.

Entre os trabalhos sob essas perspectivas, cabe destaque as pesquisas de André Prous (1992, 2013), Andrei Isnardis (2004, 2009), Loredana Ribeiro (2006, 2008), Vanessa Linke (2008, 2014), Rogério Tobias Jr. (2010), Alenice Baeta (2011, 2013), Marcelo Fagundes (2013, 2019), Erik Oliveira (2016) e Valdinêy Leite (2016).

Os resultados e discussões das pesquisas já desenvolvidas proporcionaram a caracterização da arte rupestre em Minas Gerais e possibilitaram que este estudo desenhasse caminhos diferentes dos até então tomados. Realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, em parceria com o Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem da UFVJM (LAEP/CeGEO/ICT/UFVJM), a partir de uma abordagem teórico-metodológica advinda do estruturalismo de Lévi-Strauss, essa pesquisa tem por objetivo verificar a possibilidade de se ter havido um processo auto-organizado sistêmico de estruturação dos painéis rupestres, pelas combinações de figuras que os constituíram.

De modo a verificar essa prerrogativa, considerou-se pertinente levantar outras diminutas que orientassem uma análise que de todo não se direcionasse a um fim único predeterminado, que possibilitasse apenas, e tão somente, o estabelecimento de determinada fórmula ou sua refutação.

Assim, para que fosse possível abrir o horizonte de perspectivas de resultados mesmo dentro do recorte da análise, pontaram-se também as possibilidades: (i) de que existe alguma relação estilística entre os sítios, para além da temática; (ii) que há um modo mensurável de organização dos grafismos que pode ser comum entre os sítios; (iii) que os assentamentos possuem características semelhantes de inserção na paisagem; (iv) e que há características comuns nos sítios que podem ser consideradas como critérios de escolhas dos painéis a serem grafados.

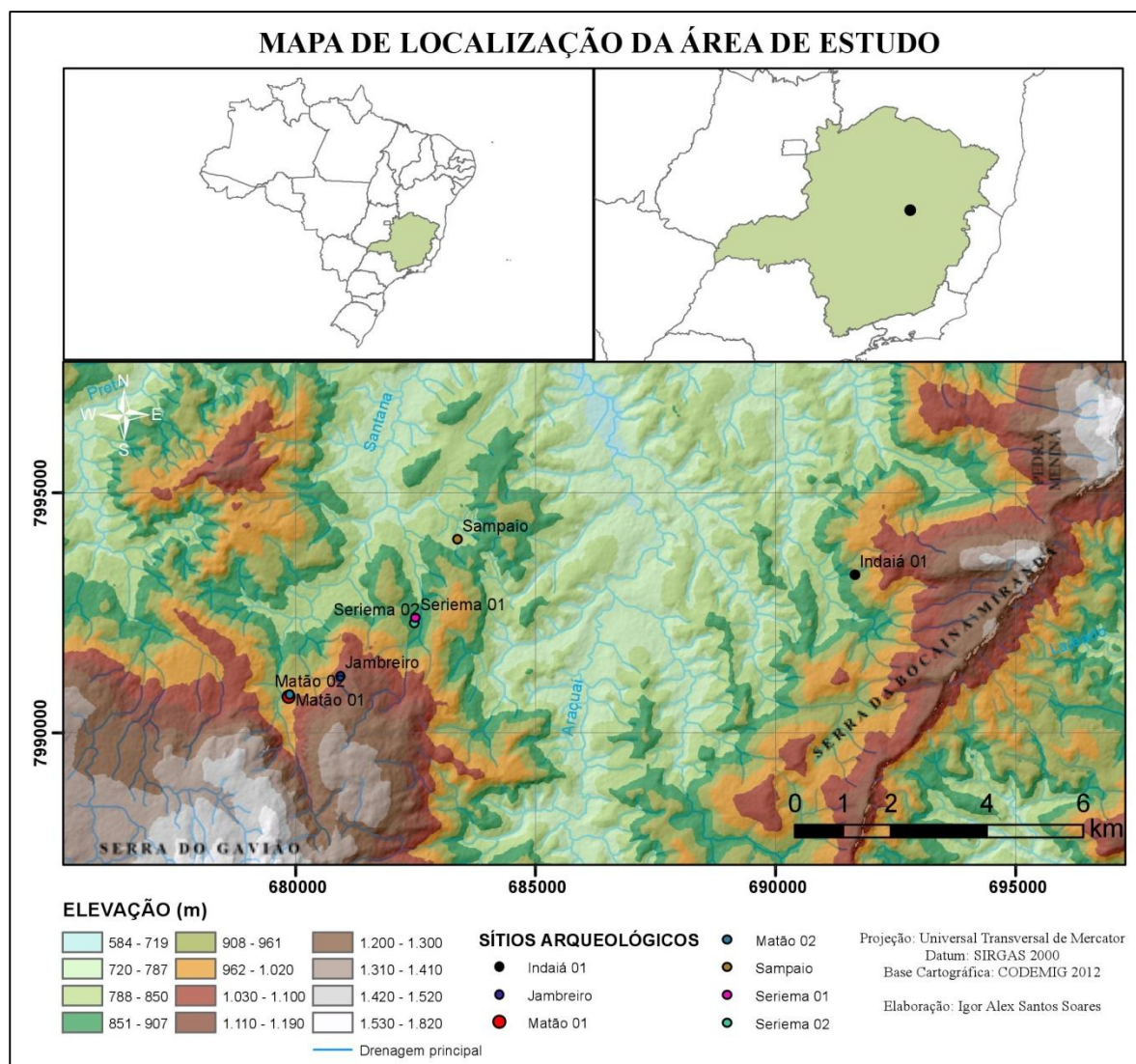
Destarte, com hipóteses da pesquisa definidas, elaborou-se a pergunta-chave: Como se deram as relações entre os grafismos (no que tange ao estilo) e suas relações com a paisagem?

Os mecanismos utilizados para sua resposta foram destinados a investigar quais relações podem ser tecidas entre os sítios e a arte rupestre, buscando observar as particularidades que constituíram e podem ter limitado, condicionado ou orientado a(s) escolha(s) ou padrão(ões) de organização dos painéis rupestres e, assim, da(s) (re)construção(ões) da paisagem. Para tanto, dedicou-se a: (i) caracterizar a área de estudo e a inserção dos sítios debruçando sobre aspectos em perspectivas *inter* e *intra-sítio*; (ii) Observar as particularidades de cada sítio e seu meio imediato, os aspectos geomorfológicos, hidrográficos e vegetacionais que podem corroborar ao entendimento dos critérios de escolha dos abrigos que foram grafados; e, principalmente, (iii) Atentar aos grafismos, visando analisar os seus modos de organização nos painéis e suas relações e interações, que constituíram e possibilitaram significado(s) e significação(ões) à arte e à paisagem.

Seja em campo ou em laboratório, essas atividades seguiram uma metodologia de análise bem definida, apesar de não ter sido rígida a ponto de suprimir os dados vindos à tona pela própria pesquisa. Um dos capítulos deste texto a detalha bem, porém, de pronto destaca-se a elaboração de pranchas e tabelas preenchidas de modo a obter informações quantitativa e qualitativamente detalhadas para que fosse possível a pretendida análise comparativa.

Sampaio, Matão 01, Matão 02, Seriema 01, Seriema 02, Jambreiro e Indaiá são os sítios arqueológicos escolhidos para comporem o corpo em análise neste estudo (Mapa 1).

Mapa 1 - Mapa de localização dos sítios em questão



Elaboração: SOARES, 2019.

Localizados no Alto Vale do rio Araçuaí, bacia do Jequitinhonha, no município de Felício dos Santos, Minas Gerais, se somam a outros em uma área com altíssimo potencial arqueológico já destacado por pesquisas realizadas pelo LAEP/UFVJM, desde 2010 (FAGUNDES, 2013, 2015, 2016, 2019). Entre os sítios estudados, Indaiá é o único à margem direita do rio Araçuaí, curso d'água mais volumoso da área em recorte no mapa acima. Está na Serra do Indaiá, uma porção da face Oeste da Serra da Bocaina/Miranda, que é um contraforte divisor de águas da bacia do Jequitinhonha e Doce. O primeiro nome faz menção à face Oeste da Serra, onde as águas descem ao Araçuaí, e Miranda é como se referem à face Leste do contraforte, onde correm águas tributárias do rio Doce. A Serra atinge seu ponto culminante no Pico Pedra Menina, a 1.595 metros de elevação.

Os outros sítios estão na micro-bacia do Ribeirão Santana que, mais ao Norte, deságua na margem esquerda do rio Araçuaí. Ao Oeste deles, em outro vale, está o rio Preto, também afluente do Jequitinhonha. Jambreiro, Sampaio, Seriema 01, Seriema 02, Matão 01 e Matão 02 estão na Serra do Gavião, em vertentes localmente conhecidas como Serra do Jambreiro (uma extensão no sentido S-N) e Serra do Matão (os dois últimos, mais a Sudoeste). Ao Sudeste da Serra do Gavião descem águas ao rio Doce. O Pico Dois irmãos é uma referência na área, tendo seu ponto culminante, mais ao Sul, no Parque Estadual do Rio Preto.

Em características geoambientais da área de inserção dos sítios, a cobertura vegetal é marcada por espécies de Cerrado, Campo e Mata Atlântica, sendo mais bem entendida como um ecótono entre as bacias hidrográficas do rio Jequitinhonha e do rio Doce. O relevo é ondulado, marcado por quebras topográficas e por formações de vales, onde a vegetação é ainda mais densa e há presença de pequenos cursos fluviais perenes ou não.

Inserida na borda leste do Espinhaço Meridional, a geologia local é marcada pelos quartzitos do Supergrupo Espinhaço, nos domínios da Província da Mantiqueira, no limite entre o Cráton do São Francisco e a Faixa Araçuaí. São os quartzitos que se destacam, mas há uma diversidade de quartzo (maioria, hialino), berilo, arenitos silicificados e sílex, usados como matéria-prima de vestígios de lascamento e polimento (FAGUNDES, 2016, 2019).

A maioria dos sítios está em Neossolos Litólicos Distróficos, sendo o sítio Sampaio o único localizado em Argissolos Vermelho-Amarelos de maior profundidade (PFEILSTICKER DE KNEGT, 2015). Entre a vegetação, pontilham afloramentos quartzíticos que marcam o meio envolvente dos sítios em possibilidades de outros abrigos pintados ainda não identificados.

De acordo com a classificação de Gieger-Köppen, o clima da área é o mesotérmico (Cwb), marcado por verões brandos e úmidos e invernos mais frescos e secos. Nos meses de verão, as temperaturas variam entre os 22 e 28° C e não costumam ultrapassar os 15°C no inverno. Os índices de precipitação variam de 1250 mm a 1550 mm, mas concentram suas maiores taxas nos meses de novembro, dezembro e janeiro (PFEILSTICKER DE KNEGT, 2015).

Tais informações são relevantes à pesquisa arqueológica e válidas à análise de implantação dos sítios, usos do solo, cadeia operatória de produções em pedra, barro e com tinta, por exemplo. Dados estatísticos sobre (paleo)ambiente, (paleo)clima, componentes químicos de solos e de produtos, bem como localização, distâncias e visadas fornecem material de análise dos vestígios e atividades humanas, além de serem informações sobre condições de escavação de sítios ou preservação dos grafismos, por exemplo. Exposição à incidência direta

do sol, o volume de chuva e o contato dela com as pinturas e os painéis, a temperatura e a umidade do ar interferem nos elementos e aspectos físico-químicos das pinturas. Com isso, tomando em consideração a dinâmica (paleo)ambiental da área, é possível traçar considerações embasadas a respeito das cores, tintas e integridade dos traços.

Porém, os aspectos físico-químicos da área e da arte não foram tomados como problema de análise, mas sim seu caráter simbólico. Como defende Tim Ingold (2007), categorias como material, materialidade e imaterialidade, mente e coisas, realidade e imaginação, mundo subjetivo e realidade concreta não se constroem umas sobre as outras ou preexistem umas às outras, nem são objetivamente determinadas ou subjetivamente imaginadas. Também não coexistem, como que separadas e opostas, mas acontecem, sendo e tomando forma e conteúdo na prática.

Afinal, se assim não fosse, onde estariam as fronteiras?

A pedra, o conceito de pedra, sua dureza ou maciez, os elementos físico-químicos da pedra e sua *pedrosidade*; como a cor, o conceito de cor, seus tons, os elementos de sua coloração e sua *coloridade* fluem, se mesclam e mudam no dinamismo da própria história que são. Com isso, ressalta-se que as relações em análise sejam entre atores e não entre coisas, nem atores sobre coisas ou coisas e atores - como se existisse uma distinção *a priori* do mundo lá fora e os seres humanos - fazendo com que nenhum entendimento, significado e sujeito se constituam fora da rede de interação da qual participa, não por dicotomia ou dialética, mas em linguagem.

De tal modo, não são possíveis crivos que diferenciam o H₂O da água: benta, suja ou comprada. Que possam distinguir o quartzo da ferramenta para caça de particular espécie, de uso de determinada pessoa, da matéria-prima de produção e utilização de períodos específicos, da fonte certa, extraída no momento oportuno e pela pessoa apta. Que diferenciam 32°C do calor e do quente. Que distinguem a serotonina da felicidade e do bem-estar. Que diferenciam a quantidade de voltas que o planeta deu e o calendário, o ciclo temporal, o aniversário, o ontem, o porvir, a contagem do tempo e ele próprio.

Nesta perspectiva, a Mata do Alto Araçuaí foi entendida sob o conceito de paisagem e a arte rupestre enquanto símbolo. O texto foi organizado em três capítulos. O primeiro tem caráter teórico e discute conceitos fundamentais à pesquisa, como arte, estilo e paisagem. O segundo é dedicado à metodologia aplicada. Por último, apresentam-se os resultados obtidos e as considerações a respeito deles frente às escolhas teóricas tomadas. Assim, acredita-se que é

possível sublinhar o quanto teoria e método se deram de modo imbricado durante todo decorrer da pesquisa.

CAPÍTULO PRIMEIRO – DAS CORES EM ESTRUTURAS: QUESTÕES DE TEORIA

*“Cambia lo superficial
cambia también lo profundo
cambia el modo de pensar
cambia todo en este mundo”*
(Todo Cambia, Mercedes Sosa).

Do latim *ars* ao termo grego *tékne*, arte¹ se tornou um conceito polissêmico e analisado por meio de diferentes abordagens teóricas. Em Arqueologia buscam, às vezes, não fazer uso desse termo para se referir aos vestígios gráficos pré-contato. As discussões em torno do uso deste conceito em Arqueologia são amplas e diferentes. De qualquer forma, a pesquisa não se dedicará a elas por não estarem entre os objetivos desta dissertação. Não obstante, em meio a tal contexto, cumpre discorrer sobre conceito que se tem por direção teórica e que caracteriza o objeto aqui estudado a partir dele.

Se a discussão sobre o conceito de arte em Arqueologia é longa, maior ainda é a problemática em torno do termo geral, desde seu uso como senso comum científico ou conceito teórico. Escrever sobre a infinidade dessas perspectivas é uma empreitada exaustiva que exige um fôlego de proporção ausente neste trabalho. Contudo, reconhece-se que não é de bom tom deixar que esse problema se torne um hiato nesta pesquisa, ainda mais devido às suas proporções que podem arrastar todo o trabalho a um abismo profundo.

Assim, em síntese, pretende-se ressaltar o que nesta pesquisa a arte rupestre não é. (i) Não tem compromisso com a realidade, pela própria complexidade em torno do conceito de realidade que será discutido; (ii) Não se vincula apenas à materialidade; (iii) Não se reduz ao visível, ao que é visto ou ao que se vê, estando mais próxima do como se vê; (iv) Não possui uma única função, quando se lhe a tem; (v) Não é tomada como figurações de atividades realizadas pelos pintores, ainda que possa ter sido, bem como também registro de mitos e narrativas outras; (vi) Não é considerada como uma atividade em apenas um campo de atuação humana; (vii) Não se detém ao inconsciente ou só ao consciente; (viii) Não é uma criação isolada de outras atividades e fora das regências de atribuições de marcações e posições de atuações e sujeitos (GOMBRICH, 1993; PROENÇA, 1994; HAUSER, 1998).

¹ Entre as quatro artes descritas por Kant, em Crítica da Faculdade do Juízo, tem a ver com a arte bela. De acordo com o filósofo, arte bela é “um modo de representação que e por si própria conforme afins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (KANT, [1793] 1993, p.151). As belas artes são necessariamente um produto do gênio, ou seja, “nelas é encontrada toda a exatidão no acordo com as regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser” (KANT, [1793] 1993, p.153). Todavia, isso se dá sem esforço, sem transparecer a técnica (o estilo, como discutido adiante) (KANT, [1793] 1993).

Em nada essas ponderações limitam a arte, pelo contrário, as livra de conclusões que a cerram em existências minúsculas. Assim, em sua vasta amplitude, é possível definir três características básicas do conceito de arte aqui usado: a arte (i) envolve convenções sociais e estéticas; (ii) é produto e produção de trabalho humano psíquico-corporal na paisagem; (iii) é integralmente social, em todos seus aspectos e momentos de elaboração e existência.

O objetivo deste capítulo é discorrer sobre essas três bases. Para tanto, primeiramente partiu-se da prerrogativa de que a arte é uma produção humana em seu *hábitat*, tendo o seu meio de produção como fator que envolve todo processo de elaboração e uso. Por isso, o primeiro sub-tópico deste capítulo discute como as Matas do Araçuaí foram entendidas sob o conceito de paisagem.

Em seguida, dedica-se à própria arte enquanto produção humana simbólica e à técnica da grafia de signos, como produção ordenada de trabalho corporal. Por conseguinte, também se atentará ao corpo, que é o primeiro instrumento de trabalho de execução dessa técnica e produção gráfica. Ao fim, a argumentação se fundirá às discussões teóricas direcionando a metodologia da pesquisa apresentada no próximo capítulo.

E-FEITOS NO MUNDO: PAISAGEM

Na Geografia, um dos teóricos mais conhecidos é Carl Sauer. Considerado a principal referência da Geografia Cultural e um dos nomes mais importantes da Escola de Berkeley, Sauer entende a paisagem enquanto constituída pela relação de formas físicas. Para o autor: “Toda paisagem tem uma individualidade, bem como uma relação com outras paisagens”² (SAUER, 1925, p. 26, tradução nossa). As formas que compõem a paisagem também possuem relações intrínsecas entre si, constituindo-a como uma combinação definida, sendo seu conteúdo a união de qualidades físicas da área mais os contornos do seu uso pela humanidade. Havendo, portanto, atrás das formas, vestígios de tempo e causas e, por conseguinte, tendo a paisagem uma posição definida na linha do tempo. Assim, Sauer (1925) enfatiza que a paisagem não se configura como algo imutável, sendo produto da ação humana³, variável e dinâmica que se marca no tempo e é marcada por ele.

Professor na Universidade da Califórnia, Dennis Cosgrove também defendia a unidade da paisagem. Geógrafo cultural, como Sauer, o autor enfatizou a importância da atividade humana nos estudos em Geografia. Contudo, para ele, tal existência não é apenas

² “Every landscape has individuality as well as relation to other landscapes” (SAUER, 1925, p. 26).

³ Por isso o autor a denomina como Paisagem cultural.

material, mas também simbólica, de produção e comunicação (COSGROVE, 1998a). Assim, mais do que um conjunto de formas, a paisagem é “(...) uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, uma unidade visual” (COSGROVE, 1998a, p. 223). Portanto, a paisagem se constitui como uma expressão intencional que é composta de muitas camadas de significados, não tendo a natureza forma, nem coerência fora da atividade humana que a percebe através da significação.

O objeto natural torna-se cultural à medida que lhe é atribuído significado (COSGROVE, 2004). Assim, cada objeto pode até se rearranjar no mundo ligando-se a outros objetos com os quais não relacionava na natureza, o que configura a paisagem como uma apropriação e transformação do meio que é sempre simbólica. Sendo possível compreendê-la como um texto cultural que se constitui, mantém e expressa atividades, relações e poderes humanos em um contexto específico de tempo e espaço, não podendo ser deslocada ou entendida fora desse todo (COSGROVE, 1998b, 2004). Por isso: “O mundo vivido não é mero produto de uma consciência humana desimpedida, mas é precisamente o encontro coletivo de sujeito e objeto, da consciência e do mundo material” (COSGROVE, 1998b, p. 6).

O geógrafo francês Augustin Berque também entende a paisagem como uma constituição de registro da atividade humana que contém vestígios, restos, dos fazeres, andares e digitais. Nessa perspectiva teórica, a paisagem é uma marca que revela a sociedade que com ela e nela se organizou, mas também é uma matriz, porque ela participa dos esquemas culturais de percepção, concepção e ação. Por isso, se faz necessário entender que, por um lado, a paisagem é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por um experimento, julgada (e possivelmente reproduzida) por uma estética e uma moralidade, administrada por uma política, etc.; e, por outro lado, a paisagem é uma matriz, na medida em que determina, em retorno, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética, essa moralidade e essa política (BERQUE, 1984, 1985).

Nesse sentido, é possível ter outros três pontos a respeito do que o autor entende por paisagem: (i) ela é plurimodal, ou seja, é passivo-ativo-potencial, etc.; (ii) existe para e com a humanidade; e (iii) “(...) a paisagem e o sujeito são co-integrados em uma unidade unitária, que se auto-produz e se reproduz (assim se transforma, porque sempre há interferência com o exterior) pelo jogo, para somar nunca anular, destes vários modos”⁴ (BERQUE, 1984, p. 33).

⁴ “[...] le paysage et le sujet sont co-intégrés en un ensemble unitaire, qui s’auto-produit et s’auto-reproduit (done se transforme, car il y a toujours des interférences avec l’estérieur) par le jeu, à somme jamais nulle, de ces divers modes” (BERQUE, 1984, p. 33).

Michel Collot ([1995] 2012) considera a paisagem enquanto fenômeno. Para o autor, a paisagem se dá a partir da relação com o sujeito. Assim, ela não é ativa, nem passiva, nem separada da humanidade, mas se constitui no instante da experiência. Ela existe a partir e sob uma percepção do ser-situado. Por isso, a paisagem é construída pela intermediação de um sistema simbólico sociocultural, por meio do sujeito, que se define como ser-no-mundo.

A paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. Ela constitui um excelente exemplo de espaço habitado, desenvolvido na perspectiva do que Moles denomina o ponto Aqui-Eu-Agora, e se opõe, enquanto tal, à representação cartesiana da extensão, fundada sobre a separação da *res extensa* e da *res cogitans*: ‘o espaço não é mais aquele de que fala a Dióptrica, rede de relações entre objetos, como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstruísse ou a sobrevoasse, é um espaço considerado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, eu o vejo de dentro, sou aí englobado. Afinal de contas, o mundo está ao meu redor, não diante de mim’ (COLLOT, [1995] 2012, p. 13).

O citado autor se aprofunda mais nesse ponto, discutindo sobre o visto e o não visto, e pontua que fora da situação de relação é impossível alcançar a paisagem, não havendo objeto-coisa separado do sujeito-humano, em dialética (COLLOT, [1995] 2012).

Todo objeto percebido no espaço comporta uma face oculta, que, se escapa ao olhar, não deixa de ser levada em conta pela inteligência perceptiva para determinar o sentido próprio do objeto. Se eu me ateno à parte desta mesa que se oferece neste instante ao meu olhar, perceberei um pedaço de madeira, uma prancha. É na medida em que eu relaciono esse aspecto do objeto a seu “outro lado”, no momento oculto para mim, que o identifico como “mesa” (COLLOT, [1995] 2012, p.15).

O invisível e o visível são variáveis e cambiam em relação ao tempo e ao observador. O que é invisível para um observador, pode não ser para outro, que se volta à paisagem sob outro comportamento único. Essa limitação do visível poderia ser motivo de desordenamento da paisagem. Contudo, pelo contrário, é essa variabilidade que assegura a unidade da paisagem. Logo, a paisagem forma um todo, que é apreensível e faz dela uma “estrutura pré-simbólica”, uma vez que, ao nível da percepção, constitui sentidos a partir dos quais as elaborações semânticas socioculturais de sentido podem se enraizar e edificar (COLLOT, [1995] 2012).

Nesse processo, a percepção visual se dá como a primeira forma de organização simbólica que classifica e interpreta o mundo, de modo a torná-lo uma mensagem. Na sociedade ocidental essa característica se acentua ainda mais, devido ao privilégio demasiado (quase que exclusivo) dado por nossa tradição à vista na abordagem da paisagem (COLLOT, 2015, p. 20).

Contudo, é um equívoco considerar que só a visão está em causa na percepção das paisagens. Elas abrangem todos os sentidos, no exercício de sensibilidades nas quais o corpo inteiro se envolve sendo o eixo de organização semântica de sentidos também táteis, auditivos e olfativos que definem alturas, alto-baixo, direções, direita-esquerda, frente-atrás, e localização, próximo-distante. Mas também, para além dessas, odores, sabores e sensações emocionais se fazem presentes na paisagem, principalmente porque podem solicitar a memória, configurando-se como um campo que transpassa a categorização verbal do tempo, ainda que presente nele. Assim:

[...] a paisagem não saberia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma. Ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada. A distância se mede, nesse caso, pela audição e pelo olfato, segundo a intensidade dos ruídos, conforme a circulação dos luxos aéreos e dos eflúvios; e a proximidade nesse caso é experimentada pela carícia de um contorno, pelo aveludado de uma luz, pelo sabor de um colorido. Todas essas sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças (COLLOT, 2015, p. 20).

A paisagem está mais ligada ao sujeito: é produto sensorial de uma experiência, por isso é mutante, sendo sensível aos contextos que envolvem e conformam uma realidade tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto intersubjetiva (coletiva). Porém, a paisagem é sempre única em função não somente da possível curta existência das formas que são vistas - como as nuvens que em um segundo são de um jeito e no próximo já estão acolá, ou o frio causado pelo vento que é cambiante em intensidades -, como os ambientes são em temperatura, mas também pela própria inconstância do observador, que se muda afetado pelas próprias sensações que experimenta e imagina no decorrer da (vivência da/na) paisagem (COLLOT, 2015).

O arqueólogo e professor da *Universidad de Chile*, Andrés Troncoso, tem suas pesquisas voltadas ao estudo em arte rupestre, nas quais se debruça sobre o conceito de paisagem. Ele também considera o seu caráter simbólico, mas, diferente de Collot, dá maior ênfase ao coletivo. Para Troncoso (2001), paisagem é uma realidade histórica e socialmente significada e construída em processos de direta relação com a racionalidade, com as formas de apropriação técnica, saberes e usos do grupo que são concebidos sob um sistema de saber-poder, em si ideológico e discursivo, onde se forma uma maneira de estar-no-mundo.

Essa perspectiva teórica expande a discussão para outros pontos de estudo, uma vez que não elimina a ação na paisagem, mas ressalta que as pessoas são produtos sócio-históricos, assim como a realidade material-ideacional do grupo. Nesse sentido, paisagem se relaciona diretamente às atividades humanas que se abrem em possibilidades de manipulação e

redefinição dentro de setores sociais, assim como desses mesmos setores, pela dinâmica social que orienta e constitui a paisagem. Assim, em aproximações com o pensamento de Foucault e Marx, Troncoso (2001) concebe a paisagem como um campo de discurso, negociações e concessões onde dominação, subversão e reprodução de relações sociais se fazem, muito imbricadas ao conceito *foucaultiano* de Poder, que está difuso e é exercido por todos em interações múltiplas.

Desse modo, a paisagem se configura como uma maneira de estar-no-mundo por ser produto de ordenamento social que fomenta, fortalece e mantém conceitos, relações de poder e modos de entendimento da realidade que orientam as ações, tanto de uso como de reuso de ocupações. O autor entende esses aspectos como atividades de aquisição de potencial político, por manejarem um amplo capital simbólico de (re) ordenamento de ação no mundo.

Troncoso (2001) ressalta que essas reocupações e reutilizações são modos e estratégias de relacionamento do grupo com o (seu) passado, em ação também de (re) significação, seja de ruptura, diferenciação, afirmação, redefinição, revisão e/ou negociação do passado e, portanto, do presente e futuro; ou, melhor dizendo, de discursos sobre acontecimentos anteriores e possivelmente posteriores à ação, visto que tal entendimento do tempo é ocidental. É nessa negociação onde saber, poder, memória, agência humana e sociedade se tocam.

Luís Otávio Cabral (2000, 2007) também escreve sobre essa arbitrariedade sobre a paisagem. De acordo com ele, a paisagem é tanto percebida como construída pelo exercício de sentidos, que também é significação. Por isso, não deve ser entendida como um objeto autônomo em face do qual o sujeito se situaria em uma relação de exterioridade.

Neste sentido, a paisagem se dá numa experiência na qual o sujeito é o centro do todo percebido que o envolve. Em síntese, ela é um momento vivido que não é mero pano de fundo de atividades, mas integrante da própria existência humana, sendo um campo de significação no qual vivências se encontram em lógicas determinantes e determinadas por atores sociais, que nela interagem e dela se apropriam diferentemente.

Como Troncoso (2002) defende, Cabral (2000) concebe que a paisagem pode relevar as estruturas sociais, sobretudo no campo das tensões e conflitos sócio-ambientais estabelecidos pelos próprios membros desta sociedade, uma vez que a paisagem é entendida como campo de sobreposições de interesses de várias ordens.

Tim Ingold (2015) ressalta que a vida social humana não é isolada, mas faz parte de tudo o que está acontecendo, em processos onde sujeitos de todos os tipos se afetam no que constitui as condições de existência uns dos outros. Não obstante, isso requer dois pontos de

discussão: o que afeta e como afeta a vida humana? A percepção sobre o mundo é diversa. As coisas não são em si, não se nomeiam, não existem por elas mesmas enquanto tais. Quem dispõe agência sobre todo o mundo é a humanidade. O mundo que é (e está) é o mundo humanizado.

Em *The Temporality of the Landscape*, publicado em 1993, Ingold ressalta que existe temporalidade na paisagem. De acordo com o autor, a paisagem, além de se constituir pelas/através/de somatórias de camadas de tempo(s), ela mesma é a marca e a presença da(s) temporalidade(s). Ingold (1993) cita como exemplos o som do sino, as cores do campo e as direções e proporções das árvores e flores, que marcam e ordenam o ritmo social, político e religioso direcionado pelo relógio da igreja. Outro exemplo dado são as atividades agrícolas, em consonância com as cores do campo. Assim, mais que significação e ordenamento do cotidiano, os tempos e suas marcas na paisagem são sinais, vestígios históricos e dinâmica contemporânea. Os sinos, as cores dos campos, as árvores, a fumaça que sai da chaminé são símbolos de uma sociedade.

Nessa concepção, no decorrer da vida, sujeitos transformam-se de modo que as suas percepções sobre as coisas mudam, ainda que elas permaneçam. Assim, o tempo se mostra como “o próprio temperamento do ser” (INGOLD, 2015, p.199). Esse movimento é sempre o de tornar-se, um vir a ser, em vez do de ser, mas é também um deixar de ser, ou ser sendo em outros estados, como as pegadas deixadas nas trilhas atrás do andarilho são vestígios de sua existência, assim como são sua presença, ainda que descorporificada (INGOLD, 2015).

Christopher Tilley e Kate Cameron-Daum (2017) ressaltam que, na paisagem, a humanidade fixa-se, move-se e (se) pensa. Ela é parte da humanidade, não estando fora dela e nem contida por. A paisagem é um produto de atividade reflexiva que surge da relação corporal que identifica texturas, superfícies, caminhos, umidade, cheiros, sons, ritmos, formas e cores. Ou seja, paisagens e corpos produzem um ao outro em relação mútua, no processo de habitação em que a paisagem é incorporada porque age sobre os humanos por meio da mediação de seus corpos. Essa via de inter-relação e constituição mútua se sublinha nas metáforas cotidianas por meio das quais os contornos da paisagem são nomeados: o pé da colina, a face do relógio, as pernas da mesa, dia triste, dia corrido, as costas do continente, bocaina, garganta da serra, entre outros.

Outro aspecto chave de uma abordagem que enfatiza a incorporação é uma consideração das relações espaço-temporais que se dão em fluxos intersubjetivos de caracterização e percepção. Espaço e tempo são categorias sociais em relação incorporada com as pessoas, assim como duração, profundidade, horizonte e altitude tornam-se da constituição

perceptiva do corpo. Todos os sentidos constituem a experiência incorporada, que não é só visual, como já ressaltado, mas se tornam subjetivamente internalizadas (TILLEY; CAMERON-DAUM, 2017).

Marcelo Fagundes tem trabalhado com o conceito de paisagem em Arqueologia. O aspecto simbólico também é ressaltado pelo autor que, utilizando uma abordagem *maussiana*, compreende a paisagem como uma entidade dotada de significação, de dimensões de ordem sociológica, histórica e fisiopsicológica que a definem e integrem à sociedade, tanto por meio de suas potencialidades materiais (escolha de abrigos protegidos da corrente de ar e com incidência de raios solares durante a tarde, que promovem maior possibilidade de aquecimento durante noite, por exemplo), como por seus aspectos simbólicos constituídos por aparatos técnicos e cognitivos, que se misturam às questões de cunho ecológico, adaptativo e funcional que fazem parte de significações (FAGUNDES, 2009, 2011, 2014).

Assim como Cabral (2000), Fagundes (2014) entende a paisagem como integrante da vida social (como das subjetividades e imaterialidades também), uma vez que são nessas inter-relações que acontecem escolhas diversas. A paisagem passa a ser lida e interpretada como símbolo, o que faz com que ela adquira função cultural enquanto bem e entidade podendo ser compreendida como um fato social total, conforme postulado por Mauss. Nisso:

O manejo da paisagem abrange questões que extrapolam as condições adaptativas e de subsistência, relacionado aos aspectos de ordem cognitiva, ao apego sentimental ao lugar, às escolhas/estratégias, políticas ou ritualísticas, enfim faz parte de uma rede de significação infinita (FAGUNDES, 2009, p. 304)

Tal entendimento, voltado à Arqueologia, sublinha o valor de aspectos simbólicos e cognitivos na orientação de escolhas que envolveram os abrigos e seus usos. Portanto, sob uma perspectiva holística e sistêmica, a análise se mostra válida sob Paisagem, em especial numa escala diacrônica de pesquisa, na qual fenômenos e eventos coordenados entre si em um todo organizado podem ser observados (FAGUNDES; PIUZANA, 2010).

Nessa perspectiva metodológica, Fagundes (2009) destaca que em seus estudos o uso da paisagem tem sido discutido segundo o conceito de *persistent places* (lugares persistentes). Cunhado por Sarah Schlinger (1992), destaca os usos no decorrer de ocupações de um recorte espacial, que a autora chama de região. Logo, entende a paisagem “arqueológica” como sendo uma assembleia de sítios e/ou lugares persistentes, muito próximo ao que Mauss define como estabelecimento. Fagundes (2014, 2016) sublinha que cada sociedade possui padrões próprios de percepção e uso da paisagem. Assim, ela é mais bem entendida como uma construção social que se registra e pode ser identificada no vestígio arqueológico por meio de

atividade sob metodologia diacrônica, que busque identificar o modo como as coisas vieram a ser como são.

Acredita-se que o conceito de *persistent places* é bastante válido para a compreensão do que se tem considerado como sítio arqueológico, em seus limiares de recorte bem definido, neste estudo: o afloramento rochoso com arte rupestre. Mas, além disso, a autora sublinha a importância de não se prender às análises nesses pequenos centros, que tiram seus significados da relação com outros *loci* de atividade humana e se constituem na paisagem: um recorte de estudo mais fecundo.

Na análise de conjuntos de achados isolados (lítico e cerâmica) e sítios Anasazi, no sudoeste do Colorado, na América do Norte, a autora verificou um movimento de abandonos e reocupações, usos e reutilizações, de recuos populacionais e retornos populacionais na área. Pelo menos dois tipos de instalações na paisagem foram estabelecidos: os *loci* de habitação e *loci* de atividade limitada, mas seus usos foram diversos durante a ocupação em longo prazo, ainda que persistentemente. O que antes foi tido como uma residência, depois utilizada como abrigo temporário, ou um abrigo de campo, posteriormente, se torna a sede da propriedade para um grupo que regressa, por exemplo (SCHLANGER, 1992).

Não obstante essas idas e vindas, de acordo com Schlanger (1992), é preciso que uma área tenha qualidades específicas que a tornam adequada à dinâmica de atividades, práticas e comportamentos. Em sua pesquisa, verificaram-se três características da área consideradas sugestivas de sua ocupação constante, ainda que em movimento dinâmico. Primeiro, a existência de fonte de água permanente (o rio Dolores); segundo, área alagadiça, um pântano, que secou e encheu várias vezes; e, por último, as margens do rio que proporciona acesso entre o rio Dolores, o planalto e outras áreas bases que podem ter sido exploradas em uma série de recursos.

Considerando a área deste estudo, as matas do Alto Araçuaí proporcionam características tão pontuais como as identificadas por Schlanger (1992). Além do próprio rio Araçuaí, a região possui o Ribeirão Santana, o rio Preto, o rio Jequitinhonha e a Leste da Serra do Gavião, as águas que correm ao Doce. O Espinhaço em seus planaltos. A Serra do Gavião, também conhecida como Chapada do Couto conecta micro-bacias hidrográficas, biomas e pequenos vales que chegam à Diamantina, por exemplo. A Serra da Bocaina do mesmo jeito, conectando áreas de campo ao Norte. O próprio curso do Araçuaí é caminho até o Jequitinhonha, por exemplo, mas também área fértil, em suas cheias.

Atentando-se aos sítios, entendidos como *loci* de atividade, a arte rupestre pode ter sido critério de marcas que orientaram reocupações, ainda que não tenham sido em atividade de pintura. Como aponta Schlanger (1992), na área Anasazi, os antigos residentes (ou os seus descendentes) continuaram a fazer uso de porções das terras adjacentes ao rio, para outros fins, se não como residência, então como um local para caçar, coletar e outras atividades.

Defende-se que essas (re)visitações e (re)usos se dão em contextos tão múltiplos, que podem acontecer em condições trágicas da área e envolver ações simbólicas em meio ao vazio de flora e fauna: como o cheio de saudade e lembranças, como atualmente ocorre no distrito de Bento Rodrigues, na mineira cidade histórica de Mariana. Colonizado desde o século XVIII, mesmo depois de criminosamente ter sido submerso na lama que desceu de uma barragem de rejeitos de mineração que se rompeu logo acima, Bento Rodrigues ainda é revisitado pelos seus. Alguns se justificam na atividade de pesca, outros se revelam no próprio sentimento ao lugar da infância, da igreja onde se casou, onde batizou os filhos, de brincadeiras, vida e sepultamentos.

Schlanger (1992) destaca que as mudanças nas funções dos *persistent places* ("lugares persistentes") dinamizam a paisagem da área e se mantêm dentro do repertório cultural do grupo, mesmo quando há um deslocamento para bem distante. Atualmente, os moradores de Bento Rodrigues não residem mais lá, alguns nunca mais voltaram e outros lá morreram na tragédia. Mas, mesmo quando, e à medida que o foco residencial se muda, ele se move na paisagem afetando-a por completo e, nas novas configurações, proporciona outros atributos aos pontos e a toda paisagem de uma forma muito sistêmica, como pode ter acontecido nas Matas do Alto Araçuaí.

Para a autora, os *loci* (esses lugares culturais) podem constituir um componente estruturante da paisagem, que envolve outras pessoas, fornecendo recursos de exploração, ferramentas adequadas; a própria terra trabalhada, ou mesmo o abrigo, podem ter sido recursos para ocupantes posteriores com outros ritmos de movimentos. Assim, já marcada por outros, a mesma paisagem tornar-se, em suas inúmeras características, *persistent places* para outras pessoas. Um exemplo possível são os abrigos com arte rupestre, no Alto Vale do Jequitinhonha, que continuam sendo utilizados por garimpeiros ou coletores de flores, como mostram Alenice Baeta e Henrique Piló, em artigo publicado em 2013.

Maria Nieves Zedeño (1997) discute o processo de formação de *persistent places*, a partir do conceito de território, ressaltando que eles não precisam ser unidades visuais podendo abranger dois ou mais recortes não contíguos ou até mesmo lugares discretos. Em relações de poder e significado, os territórios são unidades que resultam da utilização

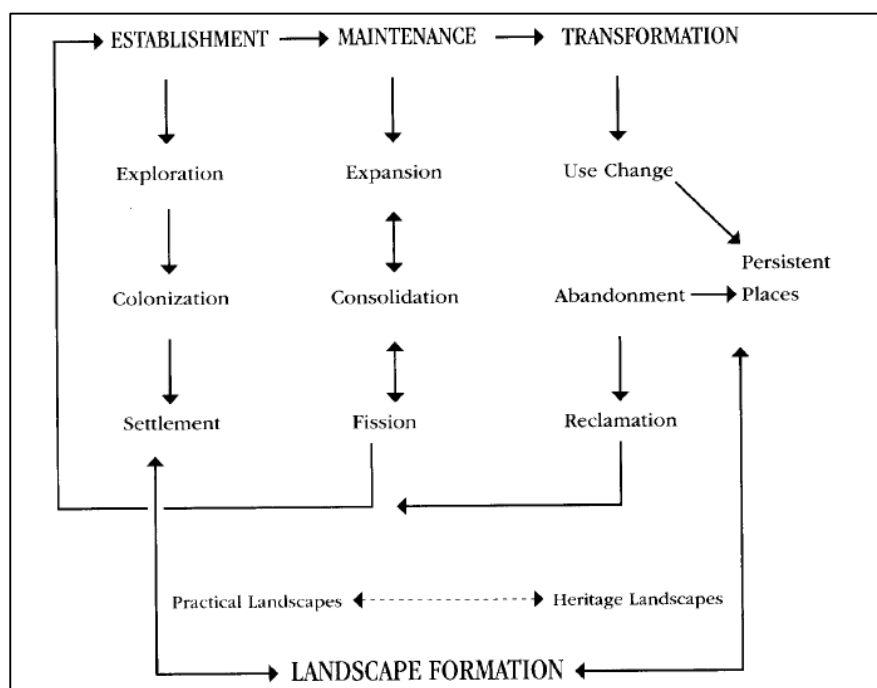
cumulativa da terra ao longo do tempo, em limites estabelecidos pelo grupo que o usa e controla, assim como por seus vizinhos.

De tal modo, como agregados de recursos, objetos e usos, os territórios se constituem em histórias de vida resultantes desses três fatores, que incluem sua formação, manutenção e abandono. Neles, a humanidade estabelece, mantém e transforma as interações de sua eficácia, nas atividades, que relacionam o próprio grupo, seus vizinhos, a terra e seus recursos, bem como a paisagem em seu uso (ZEDEÑO, 1997).

Assim, se por um lado, território é um agregado de terra, recursos e modificações humanas, a territorialidade é a soma de ações e emoções na influência, controle e acesso à determinada terra. Em todos os seus domínios (econômico, social, político e ritual), de acordo com Zedeño (2008), a territorialidade humana se dá em três dimensões: (I) uma que diz respeito às características de modificação e recursos da terra, de caráter formal ou material; (II) outra que tem a ver com os *loci* de atividade e suas ligações interativas, espacial ou relacional; e (III) a terceira, de dimensão temporal resultante da história dessas duas sequências sucessivas anteriores.

Para a autora, território e paisagem têm histórias de vida com dimensões espaciais e formais sobrepostas, mas com escalas temporais diferentes, sendo os primeiros com períodos mais curtos de vida, ainda que também se dê em afetos. A paisagem acumula e incorpora os territórios, interações, práticas, conexões e identidades ancestrais e atuais, pertencendo ao presente. Quando reificadas, continuam a mudar através da memória e da ação nessas várias temporalidades contadas que constituem o tecido de uma paisagem (ZEDEÑO, 2008) (Figura 1). No coração de um *persistent places* (“um lugar que não desapareceria”) está a conexão que o grupo tem com seus antepassados, na manutenção de direitos, experiências, afetos e obrigações herdadas (ZEDEÑO; BOWSER, 2009).

Figura 1 - História de vida do Território e formação da Paisagem



Fonte: ZEDEÑO, 2008, p. 214.

Zedeño e Anderson (2010) ressaltam o afeto permanente a territórios, mesmo entre caçadores-coletores, não apenas pela manutenção de fronteiras, mas pela salvaguarda de uso e locomoção em determinada área. Isso se dá no próprio movimento na paisagem, ao longo do tempo, em sequências de ações, acordos, produções e experiências se somam na formulação de um mapeamento da área com a qual já se estabeleceu vínculos diversos, inclusive de identidade territorial emergente em direitos de uso da terra.

Assim, é possível melhor entender a organização territorial de caçadores-coletores não focando em possíveis fronteiras, mas em seus componentes: (i) núcleos, (ii) caminhos e (iii) perímetros⁵. Atentando-se à constituição temporal e espacial de cada *locus* de atividade, ou núcleos de atividades, que os autores se referem como *core*; aos caminhos que os conectam entre si e aos perímetros (ZEDEÑO; ANDERSON, 2010).

Do inglês, *core* significa cerne, núcleo, parte central, âmago. São pontos na paisagem e no plano territorial reconhecidos tradicionalmente, em práticas e usos diversos, como exploração de recursos, caça, armazenamento, sepultamento, inscrição de memórias, registros, cerimônias, etc. A sua distribuição na paisagem resulta de contextos históricos de organização do grupo, como também de constituição da paisagem ao longo do tempo, em *persistent places*, que orientam atividades recentes e futuras (ZEDEÑO; ANDERSON, 2010).

⁵ No original: Core, pathways, perimeters (ZEDEÑO; ANDERSON, 2010).

Por isso são importantes não como um núcleo envolto do qual a vida do grupo se movimenta, ou pontos no meio de limites referenciados, ou ainda como um centro de reunião de todos os níveis e substratos de existências, mas são como repositórios (não exclusivamente e totalmente) físicos. São pulsantes de história e identidade, permanentemente essenciais, mesmo depois de o grupo ter se deslocado para longe, sem retorno (ZEDEÑO; ANDERSON, 2010).

Segundo Zedeño e Anderson (2010), os caminhos são elos (*links*) de contatos entre os núcleos (*core*) e pessoas, bem como aos perímetros. Envolvem comportamento, controle e conhecimento, uma vez que seu percurso é atividade em vias de ordenação, delimitação e monitoramento entre limiares materializados ou não. Ao mesmo movimento, reforçam a conectividade e o direito à terra, pela interação nela e por serem como referência de marcação de eventos, contextos e histórias distribuídos em pontos ao longo do território e na paisagem.

Já os perímetros podem ser entendidos como a periferia do conhecimento histórico e das experiências do grupo. Eles representam limites e limiares não só entre territórios, mas planos discursivos sobre áreas seguras e de perigo, transcendentais e imprevisíveis, podendo (ou não) estar bem distantes dos núcleos (*core*) ou até mesmo dos caminhos, ainda que não necessariamente formem barreiras, já que se somam à paisagem em sua totalidade e ao território em seu contexto (ZEDEÑO; ANDERSON, 2010).

Muitos trabalhos etnográficos e etnoarqueológicos apresentam contextos que podem ser entendidos sob o conceito de perímetros. A pesquisa de doutoramento da professora Fabíola Silva (2000) apresenta que entre os Xikrin, etnia no Brasil, na qual a cestaria é atividade de homens, a área de descarte de “cestos de curadoria”⁶ é uma extensão intermediária entre a mata e a aldeia, entre dois planos discursivos. Esse caso elucida muito bem o quanto elementos materiais da cultura e pessoas estão situados um em relação ao outro, e se posicionam na paisagem nestas influências.

Acredita-se que as diferentes lentes de enfoque propostas por Zedeño (1997, 2008), a partir do conceito de *persistent places*, cunhado por Schlander (1992), são válidas à pesquisa arqueológica no que tange ao estudo da paisagem. Neste íterim, defende-se uma perspectiva muito próxima do que foi sugerido pela arqueóloga. Não obstante, enquanto síntese e reflexão de todos os autores supracitados, na pesquisa em arte rupestre desenvolvida nas Matas do Araçuaí preferiu-se entender a paisagem como uma construção simbólica, no sentido que é

⁶ Diferentes dos “cestos expedientes”, que são de curto prazo, feitos rapidamente apenas para um uso rápido e são logo “descartados” de qualquer maneira e em qualquer canto da floresta.

tanto um constructo como vetor de ação que não se resume à materialidade, como já se sublinhou. Isso se dá porque é criação humana, ocorrente fenomenologicamente e, sendo assim, se insere conjuntamente em e por ação humana, nos movimentos da vida social. A arte rupestre é parte formativa e vestígio desta(s) vida(s). Ou seja, ela não está na paisagem (como se adicionada), nem a é (como pré-existência), mas ocorre na (in)constância em que se acontecem. A arte não é separada da paisagem, mas as duas se dão juntas como fenômeno, como será discutido adiante.

ARTE: E-FEITO COMBINADO

A arte rupestre não apenas diferencia certos afloramentos pintados de outros não pintados, como também caracteriza cada um desses sítios na paisagem. Talvez seja impossível (e desnecessário) sustentar um único modo como isso se deu, mas é possível discutir porque isso ocorre(u): como toda paisagem, cada *core* se constitui em sinais.

Defende-se que a arte é uma língua, mas, além disso, os estudos em linguagem são fundamentais à análise gráfica, não em um movimento de enquadramento do objeto de pesquisa em uma teoria, mas em estudo, considerando as célebres dicotomias da Linguística de Ferdinand Saussure: língua e fala, diacronia e sincronia, significante e significado, relação associativa (paradigmática) e sintagmática, identidade e oposição etc., de modo a, assim como esta ciência, criar mecanismo de dedução de combinações que envolvem a língua considerando os fenômenos peculiares de seu contexto histórico.

A linguagem é um fato social, um produto do passado, mas também uma instituição atual. Em síntese, ela é o modo de comunicação humana. Já a língua é um sistema de signos que exprimem ideias, é um constructo social que se modifica não de forma consciente e ao bel prazer de um, pois independe da vontade pessoal, sendo maior, ainda que exista na coletividade. Os costumes têm repercussão na língua, ainda que o tempo altere ambos, mas qualquer que seja a mudança, ela só é provocada por fatores internos, seja qual for o grau. Para Saussure ([1916] 2006), exceto pelo fato que o jogador de xadrez tem a intenção de executar o deslocamento e de exercer uma ação sobre o sistema, enquanto a língua não premedita nada, ela pode ser comparada a uma partida de xadrez, até porque, mesmo quando o jogador tem intenção, a primeira reação de sua ação pode até ser esperada e planejada, mas as subseqüentes não, como ocorre na língua. Assim:

Uma partida de xadrez é como uma realização artificial daquilo que a língua nos apresenta sob forma natural. Vejamo-la de mais perto. Primeiramente, uma posição

de jogo corresponde de perto a um estado da língua. O valor respectivo das peças depende da sua posição no tabuleiro, do mesmo modo que na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos. Em segundo lugar, o sistema nunca é mais que momentâneo; varia de uma posição a outra. É bem verdade que os valores dependem também, e sobretudo, de uma convenção imutável: a regra do jogo, que existe antes do início da partida e persiste após cada lance. Essa regra, admitida de uma vez por todas, existe também em matéria de língua; são os princípios constantes da Semiologia. Finalmente, para passar de um equilíbrio a outro, ou – segundo nossa terminologia – de uma sincronia a outra, o deslocamento de uma peça é suficiente; não ocorre mudança geral. Temos aí o paralelo do fato diacrônico, com todas as suas particularidades. Com efeito: (a) Cada lance do jogo de xadrez movimenta apenas uma peça; do mesmo modo, na língua, as mudanças não se aplicam senão a elementos isolados. (b) Apesar disso, o lance repercute sobre todo o sistema; é impossível ao jogador prever com exatidão os limites desse efeito. As mudanças de valores que disso resultem serão, conforme a ocorrência, ou nulas ou muito graves ou de importância média. Tal lance pode transformar a partida em seu conjunto e ter consequências mesmo para as peças fora de cogitação no momento. Acabamos de ver que ocorre o mesmo com a língua. (c) O deslocamento de uma peça é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente (SAUSSURE, [1916] 2006, p.104).

Nessa comparação também é possível entender a dicotomia clássica de Saussure: diacronia e sincronia. A sincronia sempre apela para dois termos simultâneos como o movimento de uma peça no tabuleiro. Ela diz respeito às relações lógicas e psicológicas que unem termos que coexistem e formam sistemas, de acordo com a consciência coletiva que os percebem; nisso, em sincronia, a recorrência é no sentido de ordem e regularidade. Já na diacronia não interessa que uma forma nova apareça, só é necessário que a antiga lhe ceda lugar, sendo os termos substituídos uns aos outros sem formar sistema entre si, mesmo que as relações constituídas unam termos sucessivos que não são percebidos pela mesma consciência coletiva. Ou seja, ao contrário da sincronia, na diacronia a ênfase recai sobre seu fator dinâmico, pelo qual um efeito é produzido acidentalmente. Os fatos diacrônicos criam um fato sincrônico. Assim, seja em uma relação ou outra, as alterações no sistema se produzem fora de toda intenção, porque elas são o resultado de toda dinâmica desencadeada, que é um constructo histórico.

A língua é um sistema de signos que devem ser considerados em sua solidariedade sincrônica, uma vez que o valor que cada termo possui é resultado tão-somente da presença mútua de outros, ou seja, está determinado por aquilo que o rodeia. O que há num signo importa menos do que o que existe ao redor dele nos outros signos, podendo ele se modificar simplesmente pela variação sofrida por um termo vizinho. A arte pode ser entendida como língua e os grafismos como signos, partindo do conceito de signo de linguística de Saussure ([1916] 2006), que o define como um a entidade psíquica que une um conceito e uma imagem acústica sensorial, ou seja, a impressão psíquica do som e a representação que dele dá o

testemunho de sentidos; tal imagem é sensorial. No caso dos grafismos, a diferença é que esta imagem não é acústica, mas uma construção ligada à impressão imagética (é também esse ponto que ressalta que a arte não envolve só a visão, mas diversos outros sentidos; não podendo só ser vista e ser acessada pela visão).

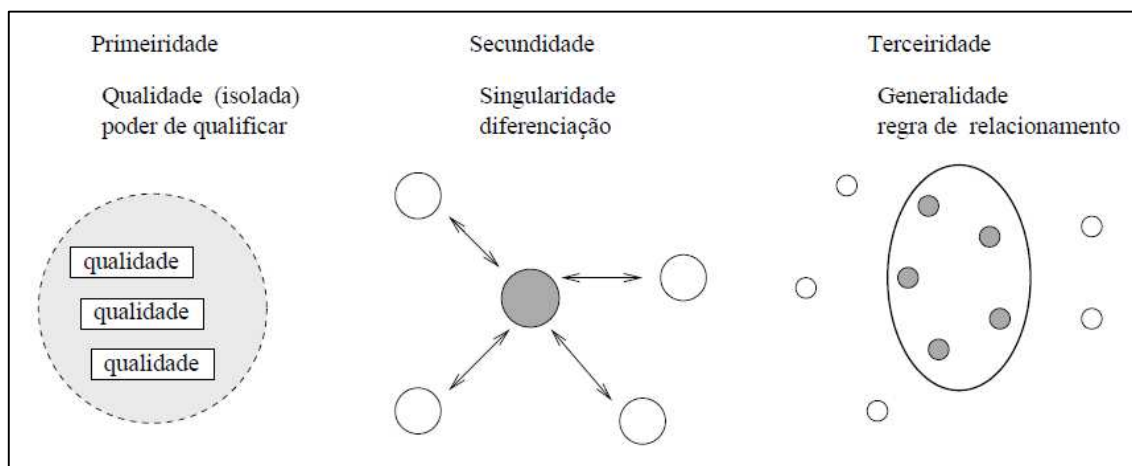
O signo total é o resultado da associação de um significante (imagem sensorial) com um significado (conceito/ sentido). Ambos são produtos psíquicos e o laço que une o significante ao significado é arbitrário. Não que o significado dependa da livre escolha do agente envolvido, que não é capaz de trocar coisa alguma num signo, mas, para Saussure ([1916] 2006), tal laço é arbitrário porque o significante é imotivado em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade. Não obstante, quer se considere o significado, quer o significante, os signos são resultantes do sistema linguístico, não comportando nada preexistente a ele, mas variações nele, como os diversos tipos de se grafar uma letra, que em nada afeta ou é externo ao sistema, mas só é sensível ao contexto. Em outras palavras, o próprio meio de produção do signo é totalmente indiferente.

Na definição de Charles Sanders Peirce:

Um Signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira Coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum* [...] Não é necessário que o Interpretante realmente exista. É suficiente um ser in futuro (PEIRCE, [1977] 2005, p.28).

Essas relações podem ocorrer sob três categorias fenomenológicas diferentes: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade, as quais delimitam tudo que pode ser encontrado nos fenômenos. Em resumo, a primeira diz respeito às qualidades que não podem ser sensoriadas, caso sejam desvinculadas do objeto, independentemente de toda força e de toda razão. A secundidade é uma diferenciação entre objetos, tomando por base suas qualidades. Já na terceiridade, o processo de categorização do objeto acontece devido não a diferenciação de qualidades, mas sob uma combinação que informa categorias, características e classe de identificação. Tudo ocorre pela mediação de convenções coletivas (LOULA, 2004; PEIRCE, 2005[1977]). A figura 2 ilustra cada uma:

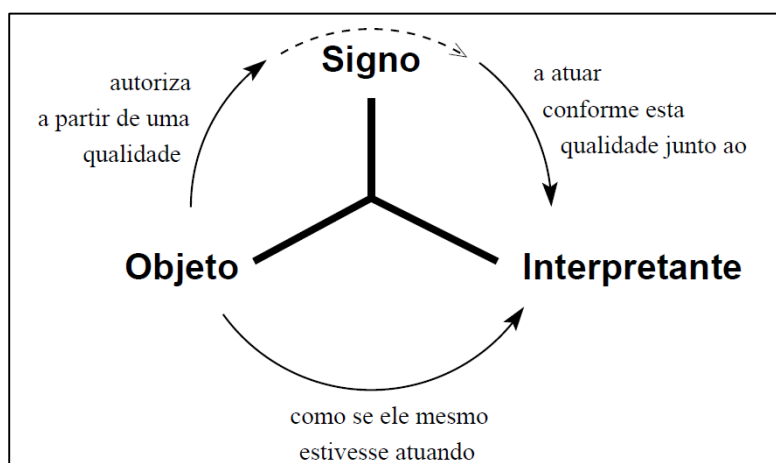
Figura 2 - Categorias fenomenológicas fundamentais



Fonte: LOULA, 2004, p.11.

Há três tipos de signos indispensáveis: (i) **Ícone**, signo cuja virtude significante se deve apenas à sua qualidade, ou seja, ele representa seu objeto porque ambos possuem qualidades em comum, interna ou prescindível. Exemplos possíveis seriam uma gravura, um retrato, um diagrama ou uma linha. Outra classe é o (ii) **Índice**, que é um signo conectado com seu objeto por contiguidade física, causal ou espaço-temporal relativa ou imprescindível. Assim, a significação de seu Objeto se dá pelo fato de ter ele uma relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em consideração o Interpretante como fumaça e fogo. Por último, (iii) o **Símbolo**, que é o nome ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão com o caráter significado signo, independentemente de semelhança ou ligação física dele, ou seja, deve haver um acordo, hábito ou tradição para que realize esta ligação significativa que se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda do Interpretante. O símbolo possui qualidade imputada, um exemplo é a palavra 'pisciforme' ou qualquer outra (PEIRCE, [1977] 2005).

Os estudos de Peirce ([1977] 2005) ampliam os horizontes descortinados por Saussure, não só por caracterizar de modo minucioso o signo, mas também por inserir outro termo na análise dos signos: o interpretante. Os signos não se dão somente em associação a objetos, mas por meio do Interpretante, que completa e possibilita o círculo que envolve a relação signo-objeto. A figura 3 exemplifica esse movimento.

Figura 3 - O signo de seus correlatos

Fonte: LOULA, 2004, p.14.

Peirce ([1977] 2005, p. 40) destaca que, em sua origem, qualquer símbolo é uma imagem da ideia significada, uma metáfora, ou uma reminiscência de alguma ocorrência ligada a seu significado. O símbolo se dá por mediação, ação da mente do interpretante. Enquanto o ícone é um signo que deixa o objeto e interpretante serem aquilo que podem ser (Termo), e o índice um signo que indica distintamente o objeto que denota, mas que deixa seu Interpretante ser aquilo que pode ser (relação de Proposição e Termo), o símbolo pode se dado como Termo, Proposição ou Argumento (signo que representa distintamente o interpretante que ele deve determinar) (Figura 4).

Figura 4 - Relação signo-objeto

	Classe	Descrição
(1) Primeiridade	Ícone	S-O dependente das propriedades de S, ou de sua “natureza interna”
(2) Secundidade	Índice	S-O em co-relação existencial (espacial, temporal ou causal) (contiguidade física S-O)
(3) Terceiridade	Símbolo	S-O dependente da mediação de I

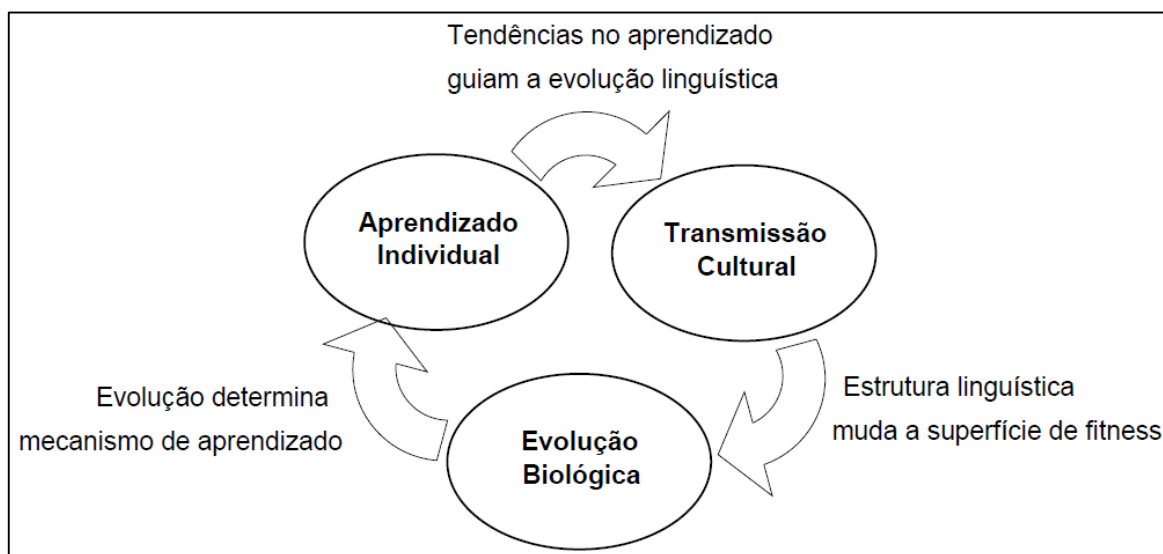
Onde S é signo, O é objeto e I interpretante

Fonte: LOULA, 2004, p.18.

Em especial, o símbolo está intimamente relacionado à linguagem, não só por causa das palavras, mas por ser ele uma convenção social. Assim, ele se configura também como um hábito, um aprendizado, um treinamento, uma interpretação, que o fazem ser mais que um produto de atividades sub-simbólicas, mas também da interação de agente com o mundo. A linguagem é inata (biológica, evolucionista) e cultural (aprendizado) e envolve processos

dinâmicos, dentro de um sistema complexo auto-organizado, que promovem e possibilitam adaptação, dinamismo, modificação na estrutura e interações locais. Por isso, mesmo sendo fruto da interação social, ela também se relaciona ao modo como os agentes adaptam ao ambiente – influenciados e influenciadores nestas interações, como em uma causalidade circular. Assim, a linguagem emerge de características biológicas e cognitivas, sendo tradição e flexibilidade, uma vez que é interação. A figura 5 ilustra esse modelo interativo. Veja a seguir:

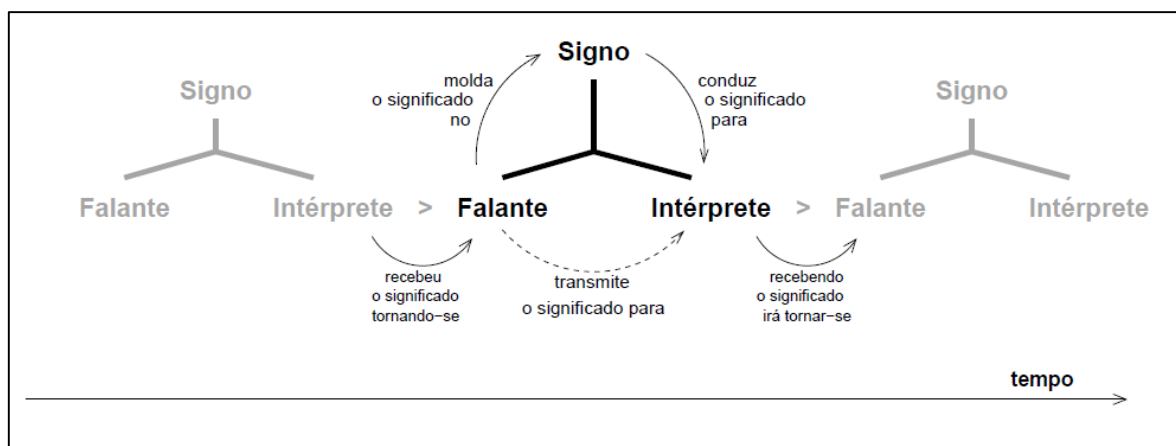
Figura 5 - Modelo de aprendizado interativo



Fonte: LOULA, 2004, p. 40.

Não é apenas a evolução da linguagem que pode ser entendida em lógica de esquemas cíclicos contínuos inter-relacionados, mas também as próprias interações contemporâneas. Assim, a linguagem se dá como uma teia traçada em linhas horizontais (fala, falantes, escrita, ou seja, processo simbólico) e linhas verticais (evolução cultural, biológica e psíquica) que se movimentam e coexistem. Nas relações sociais, os signos são elaborados, reforçados, atualizados e perpetuados de acordo com suas funcionalidades e equivalências ao objeto em questão, em processo que pode ser entendido no modelo de comunicação de Ransdell (Figura 6).

Figura 6 - Modelo de comunicação



Fonte: LOULA, 2004, p. 17.

Esse modelo também é válido ao entendimento da importância da Tradição nas relações sociais e da vida do signo na temporalidade. A sua perpetuação, seu molde, ênfase, função e organização são transmitidos, entendidos e ensinados via relação entre falante e interpretante, ou seja, entre agentes sociais. Nessa dinâmica não apenas as características do signo se reafirmam, afirmam e firmam, mas as próprias inter-relações dentro do grupo, que se direcionam na função social de falante e intérprete nas quais o signo é transmitido, aprendido e (re) significado.

Assim como o signo é informação, o seu uso também envolve conhecimento, principalmente por se dar, e só assim ser, dentro da estrutura de constituição. Tal saber se vincula diretamente com a detenção e propagação do conhecimento técnico e simbólico dentro do grupo. Ainda que seja equívoco traçar qualquer diferenciação social entre os do grupo, e até mesmo sustentar que ela existiu, é possível salientar que a detenção de um conhecimento é poder e critério de distinção social, não no aspecto de proporcionar separação ou exclusividades dentro do grupo, mas identificar particularidades, mesmo que elas se deem somente na diferença entre a função de falante e intérprete, aprendiz e instrutor.

Ainda sobre essa dinâmica social, cumpre ressaltar que o papel de intérprete e falante são fluidos e não modos de ser, mas de estar. Assim, como em relações de aprendizado em correlações futuras, o aprendiz, que outrora estava no papel de intérprete, passa a ser o falante. É nesse processo que o signo se sustenta, ou seja, onde as características da estrutura transpassam o tempo, de interpretação a interpretação, de fala a fala, de elaboração psíquica a elaboração psíquica.

De acordo com Peirce ([1977] 2005, p.61) representar é: “[...] estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma

mente como se fosse esse outro”. Assim, nas relações cotidianas, o mundo real não é distinto do mundo construído em hipótese alguma. Ambos não são formulações humanas distintas, mas os dois são uma só construção psíquica, não significando o mundo nada além do que aquilo que alguém o faça significar.

Em *A Árvore do conhecimento: As bases biológicas do entendimento humano*, Humberto Maturana e Francisco Varela (1995) ressaltam que as reflexões produzem um mundo. Contudo, os estados de cada atividade neural que desencadeiam-se em decorrência de diferentes perturbações em cada pessoa são determinados por sua estrutura, e não pelas características do objeto, o que sublinha que:

[...] devemos parar de pensar que a cor dos objetos é determinada pelas características da luz que recebemos deles. Em vez disso, devemos nos concentrar em entender que a experiência da cor corresponde a uma configuração específica de estados de atividades do sistema nervoso determinados por sua estrutura (MATURANA; VARELA, 1995, p. 65).

As experiências cognitivas ganham destaque por estarem enraizadas na estrutura biológica dos humanos. Não existe separação entre o social, o humano e o biológico, mas uma integração desses aspectos que fundam a base do fenômeno do conhecer, que, por ela, se dá de maneira pessoal, no sentido que toda experiência é um fenômeno pessoal, um ato de solidão, em todas as modalidades de experiências perceptivas. Assim, tais processos se dariam como indiferentes ao cognitivo de outros seres, mas, pelas interações sociais, eles transcendem as mentes isoladas criando um mundo em conjunto com aqueles que cada um se relaciona. Em outras palavras, é possível sustentar que a realidade é um constructo social baseado na alteridade.

De acordo com os autores, a construção social da realidade é possível, em conjunto, via um sistema de conceitos aceitáveis e validados pelo grupo. Para tanto, a caracterização do todo segue critérios de classificação que o define, em processo semelhante ao conceito semiótico de símbolo. Assim, “[...] a classe de cadeiras é definida pelas relações que devem ser cumpridas para que eu classifique algo como cadeira” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 83). Tais relações se dão nas relações ordenadas, que são fonte de categorização e identificação de membros e classes específicas de componentes, que juntos com as relações em si constituem uma unidade e realizam sua própria organização. Essa dinâmica é entendida pelo conceito de estrutura, que por produzir continuamente a si mesma se constitui como uma organização *autopoiética*.

Tais processos não se dão de modo sequencial, mas como um fenômeno unitário, onde fronteiras e dinâmicas se constituem conjunta e concomitantemente em relações que são

impossíveis de serem distinguidas de algum termo do todo, uma vez que ambos dependem da integridade que os possibilitam. A conservação da *autopoiese* ocorre continuamente e de várias maneiras ao mesmo tempo: “É o pulsar de tudo o que vive” (MATURANA; VARELA, 1995, p.136). Essa integridade mediante sua própria dinâmica se forma como distinta do meio envolvente a ponto de os dois serem inseparáveis e entendidos como unidades autônomas, de modo a produzirem-se continuamente a si mesmos. Não obstante, mesmo em vista disso, no caso humano: “A experiência de qualquer coisa ‘lá fora’ é validada de modo especial pela estrutura humana, que torna possível na coisa que surge na descrição” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 68).

ARTE: FEITO HUMANO

Além das formas e seus conteúdos, os signos se diferenciam e caracterizam em outro aspecto: sua produção. O que significa o quê ou quem tem razão na própria criação do que. É possível então que o signo também envolva estilo. Toda elaboração técnica de execução de uma atividade – no caso a estruturação de signos (a pintura) – se relaciona a uma maneira de fazer, que é uma experiência cognitiva. Existem convenções, orientações e contextos de produção. Mas, como dito alhures, há modos diferentes de se fazer a letra T sem a descaracterizar enquanto T. As discussões realizadas acerca do conceito de estilo corroboram a argumentação.

Franz Boas ([1927] 1996) sustenta que a qualidade do trabalho está intimamente relacionada à experiência técnica alcançada no decorrer do tempo de produção e busca de aprimoramento e aperfeiçoamento. As habilidades são adquiridas em cada experiência de vida, de um modo de viver característico de uma vida específica, cujas percepções estão em conformidade com seu tempo e meio. Nesse processo de aperfeiçoamento, ainda que o fazer semelhante não signifique pensar igual, a “[...] repetição rítmica do movimento conduz também à repetição rítmica do padrão” (BOAS, [1927] 1996, p.33).

Ou seja, o padrão de expressão artística, resultante de um processo cumulativo determinado por uma diversidade de causas e fatores, condiciona e limita a produção artística, não constituindo, necessariamente, uma expressão de atitudes intencionais, mas, antes, uma série de (re)ações desenvolvidas através do conhecimento e controle de uma técnica. Assim, na continuidade da prática, os autores não criam sistemas sociais diferentes, mas reproduzem ou atualizam aquele sob o qual estão regidos e constituem suas produções; a novidade é a tradição

em acordo com a dinâmica social, o que não deixa de ser o novo, nem o velho, no mesmo movimento (BOAS, [1927] 1996).

Nesse sentido, objetos distintos ocupam posições diferentes dentro do grupo, apesar de todos terem uma determinada função com a qual estão intimamente relacionados. O uso de certos adornos, detalhes ou características, por exemplo, podem estar extremamente restringidos a uma determinada classe de objetos, ou serem reservados a grupos específicos (BOAS, [1927] 1996).

[...] o ornamento, pela sua origem e natureza, não é visto à partida como decorativo, mas como uma marca ou símbolo com um significado prático, isto é, como algo expressivo. [...] este significado prático implica uma espécie de sentido inerente à forma (BOAS, [1927] 1996, p. 6).

Não obstante, tal divisão só pode ser considerada como uma organização didática primeira de tratamento dos elementos materiais de cultura, uma vez que qualquer objetivo está intrinsecamente associado a todos os três possíveis campos, ainda que atue mais em um que em outro. O mundo vivido é social, ideal e prático em um mesmo tempo, onde realidades, campos e ações se interligam e coexistem indissoluvelmente de tal modo que toda ação social é tão social quanto ideal e prática. A realidade na qual a humanidade habita e habitou é simbólica.

Para Martin Wobst (1977), estilo é um elemento formal da variabilidade de artefatos que se vincula a aspectos comunicativos de troca de informações, sendo ativo em determinado contexto social. Apesar de ter o estilo como algo adicionado, à parte, como Binford (1962) também o entende, as considerações dos autores se destacam pelo caráter ativo que atribuem à cultura material, por meio da interpretação das mensagens estilísticas reconhecidas. Assim, por seu conteúdo, a cultura material contribui como um sinal em processos de integração, identificação e diferenciação, afetando o comportamento humano.

Partindo desse princípio, Susan Pollock (1983) defende que, em especial, as mensagens estilísticas se vinculam a sociopolítica do grupo que a reconhece. Mesmo que indiquem emoções, autoria, propriedade, sociabilidades, prescrições, credos, etc., à medida que a sociedade se torna mais complexa, por questões de diversidade e estratificação social, por exemplo, o estilo também muda. Nessa perspectiva, a autora analisa cerâmicas pintadas de sociedades da planície de Susiana, no Irã, do final do VI e ao longo do V milênio a.C.. Pollock (1983) sugere que artefatos com níveis distintos de gasto de energia em sua produção equivalem à classificação social. Além do trabalho envolvido, o custo de adesão da matéria-prima utilizada, a qualidade do produto e a abundância de alguns atributos, como detalhamento, se somam à categorização do artefato dentro da estratigrafia social.

Considera-se que, além de entender as mensagens como algo adicionado, a autora faz uma associação direta entre produto e condição sócio-política um tanto quanto arriscada, uma vez que não necessariamente a abundância de detalhamento significa distinção social (riqueza), em razão de seus gastos, ou complexificação, em questão de seus recursos. Contudo, Pollock avança a discussão, para além das contribuições de Wobst e pontua a relevância do custo (de recursos e trabalho) destinado à produção e ao produto. Ainda mais, o valor da matéria-prima associado ao produto, o que relaciona estilo ao conceito de paisagem, pontuando as fontes de recurso e as distâncias em relação a elas e a localização do grupo social ou local de produção e/ou uso.

Polly Wiessner (1983) sustenta o conceito de estilo como o que caracteriza a variação formal nos elementos materiais da cultura que transmite informações sobre identidade social e pessoal. Portanto, são aspectos produzidos de modo seletivo que deriva de fontes comportamentais sensíveis à dinâmica social que define as características e limites do Eu e o Outro antropológicos: as fronteiras sociais. Para a autora, o estilo possui dois aspectos distintos que podem ser entendidos sob os conceitos de *Estilo Emblemático e Assertivo*.

O *estilo emblemático* é a variação formal que tem um elemento distintivo (um emblema) que é referência e, por isso, se dá como uma mensagem clara a quem se destina e/ou tem consciência de suas características precisas, fortemente uniformes e claras a ponto de marcarem e manterem os limites característicos que os definem. Por ter essa particularidade, ele pode ser analisado enquanto fonte de informação sobre a presença e existência de grupos, limites e ausências, ainda que não consiga abranger o grau de interação dentro deles e entre eles. Sendo um grande tudo ou nada, é válido à identificação de limites e contínuos, em virtude da uniformidade em seus domínios de sinalização (WIESSNER, 1983).

Por outro lado, o *Estilo Assertivo* é também identificado como uma variação formal, mas baseada nos vestígios que transportam informações sobre a identidade pessoal de quem o produziu, inferindo, conseqüentemente, sobre a diversidade dentro dos limites identificados sob o conceito de estilo emblemático. Cumpre ressaltar que, apesar de suportar as marcas pessoais dos modos de fazer, o estilo Assertivo não pode ser tomado como uma característica que pretendia e podia ser empregada consciente ou inconscientemente para tal fim de distinção entre pessoas dentro do grupo, ainda que transmitisse uma afirmação do Eu mesmo sem fazê-la via uma diferenciação entre Eu e Outro (WIESSNER, 1983).

James R. Sackett (1977) define estilo como um modo espaço-temporal específico e característico de fazer que é intrínseco em toda diversidade formal. Em outras palavras, estilo é uma maneira histórica única de produção que, assim como todos os comportamentos culturais,

é transmitido e compartilhado nas interações sociais. Junto à função, o estilo possui responsabilidade por ser determinante da variabilidade de objetos que não só atuam no domínio da técnica e economia, mas também no âmbito social e ideológico. Tal padrão resultante de escolhas fornece uma coerência indicativa e provedora da existência cotidiana de uma cultura que, nesse sentido, torna-o como um idioma étnico transmitido à técnica, em todos os aspectos de fabricação e uso (SACKETT, 1982).

Essa equação entre etnia e escolha funcional é entendida como abordagem *isocréstica* ao estilo, que o enfatiza como uma forma e uso seletivos a partir de uma determinada tarefa. Tendo função e estilo como complementares, só podem ser compreendidos um em termos do outro. Tal perspectiva teórica contrasta com a abordagem iconológica, que tem o estilo como aspectos de variação formal que são investidos com conteúdo simbólico de modo proposital por artesões autoconscientes, limitando ao estilo a uma única função que seria essa marca adicionada à matéria (SACKETT, 1985, 1989).

Sackett (1986, 1899) argumenta que, se analisado em seu contexto etnográfico, o estilo identifica-se como um aspecto multifuncional, assim como os objetos que operam simultaneamente sob características “tecnômicos”, “sócio-técnicos” ou “ideia-técnica” no domínio de comportamentos sociais no âmbito de ideias, crenças, valores, organização, técnica, prática, economia, poder, materialidade, etc.

Sackett (1982) argumenta que por ser socialmente transmitido, o grau de similaridade nas escolhas estilísticas pode ser tomado como medida razoavelmente direta de interação social e contexto histórico-cultural. Ainda que o autor não afirme essa correlação, é preciso tomar tal premissa com bastante cuidado, de maneira a não suprimir a diversidade dos modos, dos grupos, dos interesses, pensamentos e artesãos. Além de não cometer o equívoco de tê-la como norte teórico, já que até mesmo o próprio fazer semelhante não significa compartilhamento de códigos simbólicos, nem mesmo a aproximação espaço-temporal significa justaposição cultural.

Nessa discussão, as professoras Adriana Dias e Fabíola Silva publicaram um artigo em 2003 no qual diferenciam “variabilidade” de “variação” e contribuem ao conceito de Sackett, ponderado pelas críticas de Binford. Assim, em uma abordagem isocréstica, as diferenciações étnicas não se tornariam indefiníveis em um grupo homogêneo de matéria, como criticado, nem simplesmente se remeteriam ao contexto de deposição dos artefatos, como respondeu Sackett, mas se encontrariam entre os conjuntos (variabilidade) e na variação neles, desde modo, podendo ser evidenciadas.

Wiessner (1985) faz uma análise comparativa entre seu conceito e o de Sackett (1977). Na perspectiva de Sackett, o comportamento dos artesãos seria adquirido por memorização, imitação e empregado de modo automático em escolhas a partir de possibilidades definidas que fornecem ordem, habilidade, facilidade, previsibilidade e eficácia na tecnologia e, conseqüentemente, nas relações humanas. A autora enfatiza que:

O estilo, como eu vejo, tem uma base comportamental no processo cognitivo humano fundamental de identificação pessoal e social através de comparação estilística e social. Nesse processo, as pessoas comparam suas maneiras de fazer e decorar artefatos com as dos outros e depois imitam, diferenciam, ignoram ou, de alguma forma, comentam como os aspectos do criador ou portador se relacionam com suas próprias identidades sociais e pessoais. O estilo não é assim adquirido e desenvolvido através da duplicação rotineira de certos tipos padrão, mas através da comparação dinâmica de artefatos e atributos sociais correspondentes de seus criadores. Os resultados estilísticos projetam imagens positivas de identidade para os outros, a fim de obter reconhecimento social. Enquanto o comportamento isocrático atua para tornar a vida previsível e ordenada, o comportamento estilístico apresenta informações sobre semelhanças e diferenças que podem ajudar a reproduzir, alterar, interromper ou criar relações sociais (WIESSNER, 1985, p.161, tradução nossa)⁷.

Wiessner (1985) discute o conceito de estilo como decoração, não como tradição. As relações pessoais ganham destaque tendo o estilo como um comentário constantemente atualizado, dinâmico e posto à comparação regular, de tal modo a ser dependente da natureza dessas relações, além do contexto histórico-cultural. Nesses contatos, ainda que os objetos possam ser usados de diversas maneiras, o fato de eles derivarem de um caráter funcional ou de decoração pode ser interessante à pesquisa, não simplesmente porque abre outras abordagens analíticas, mas por ser um fato etnográfico identificado, onde em nem todas as relações e estratégias sociais, a cultura material tem papel simbólico ativo.

Sackett (1985) critica a teoria iconológica defendida por Wiessner (1983, 1985) por sustentar uma diferenciação entre os sentidos utilitários que tende a considerar o estilo melhor aproximado por elementos decorativos, ou seja, relacionado exclusivamente a fins sociais e ideacionais ao invés de tecnológicos. Sobre a própria análise da autora, Sackett (1985) argumenta que é difícil ter as relações sociais comparativas com grande ênfase, já que entre os San vagamente se é ciente da existência e produção de outros grupos.

⁷ No original: Style, as I see it, has a behavioral basis in the fundamental human cognitive process of personal and social identification through stylistic and social comparison. In this process, people compare their ways of making and decorating artifacts with those of others and then imitate, differentiate, ignore, or in some way comment on how aspects of the maker or bearer relate to their own social and personal identities. Style is thus not acquired and developed through routine duplication of certain standard types, but through dynamic comparison of artifacts and corresponding social attributes of their makers. Stylistic outcomes Project positive images of identity to others in order to obtain social recognition. While isochrestic behavior functions to make life predictable and orderly, stylistic behavior presents information about similarities and differences that can help reproduce, alter, disrupt, or create social relationships

Ao contrário de Wiessner (1983, 1985), Sackett (1982, 1985, 1989) defende o conceito de estilo como variação isocréstica (equivalente em uso), que enfatiza a tradição artesanal em detrimento das relações intersociais, e tem o estilo como um modo de fazer histórico mais que atual, ainda que constantemente atualizado. Por ser o estilo um modo de fazer escolhido com base cultural de aprendizado e em meio a alternativas viáveis de produção que são socialmente limitados, a escolha comportamental permeia todos os aspectos da vida social e cultural, portanto, indicativos idiomáticos ou diagnósticos de etnia.

Andrés Troncoso (2001) pontua que, ainda que seja agente de criação e inovação, o pintor sempre tem seu mundo vivido e conhecido como referência; ele é incapaz de negar ou fugir desses limites, pois são eles as fronteiras de tudo o que ele conhece e sente, ou seja, são eles a conformação e delimitação de tudo o que é (tem) sentido (TRONCOSO, 2001).

Nesse sentido, por ser um fenômeno inserido em práticas sociais, o estilo singulariza um grupo, como uma maneira peculiar de produzir. Definido por seu sistema tecnológico, configura-se como um instrumento e um produto de estruturação e manutenção de uma ordem social, que simbolicamente se constitui e se efetiva. A ação do artista se dá e é dada por seu horizonte cultural de sensibilidade, por sua percepção humana do mundo proveniente de um código dentro do qual todas as inovações, criações e atribuições são possíveis (TRONCOSO, 2002).

Contudo, por ser coordenada por conceitos e discursos orientados a construir uma realidade dirigida, em nenhum caso a arte é imparcial. Como um instrumento ativo nos processos de (re)produção ou até de subversão da ordem social, controlado dentro dos discursos de poder, ela pode ser entendida como integrante dos processos de construção social da realidade de um grupo.

A transformação material do artefato não é apenas uma variação física da forma da matéria, mas, também, em um mesmo ato, uma mudança na qualidade, estado e essência de todos os envolvidos. Em qualquer ação técnica, do lugar e época de extração da matéria-prima escolhida à vestimenta dos envolvidos no procedimento, tudo que envolve o processo de idealização, construção e utilização, até descarte ou destruição do artefato artístico, é repleto de significação definida ou ao menos possibilitada pela tradição de um povo que lhe atribui valores culturais identificados socialmente, sob uma lógica própria.

[...] se as diferentes produções materiais, e imateriais, de uma sociedade não guardam uma coerência, uma compatibilidade estrutural entre elas (mas não uma determinação), se não se ajustam em um mesmo princípio de inteligibilidade, deixam

de ser eventos culturais e perdem toda sua eficiência social e simbólica ao ser de impossível decodificação por um receptor (TRONCOSO 2002, p. 70-71)⁸.

O artesão é um membro da sociedade em que pertence, partilhando (ele próprio) das experiências, perspectivas e costumes do seu grupo em todo processo de suas habilidades ou afazeres. Produto de uma construção social baseada em escolhas culturais definidas, que permeiam toda a organização tecnológica de um grupo para se alcançar um determinado resultado prático ou simbólico, o estilo é controlado, possibilitado e exercido por meio de procedimentos que sustentam sua possibilidade de existência. Sendo definido culturalmente, por meio de mecanismos que o controlam, condicionam e lhes dão sentido dentro do grupo, o estilo é a marca de tempo, historicidade e identidade e por isso é tão importante à pesquisa arqueológica (TRONCOSO, 2002).

Assim, o estilo tem o poder de limitar a ação, na medida em que é um complexo conjunto de normativas que apresenta uma ordem, um conjunto de padrões de produção e um método que limitam a imaginação do artista e condicionam suas escolhas, dentre as possíveis alternativas oferecidas no e pelo universo cultural. Nesse sentido, além da eficácia prática e técnica que condicionam a produção do artefato, nesse horizonte de liberdade orientada, pode-se afirmar que o artista também se vê preso a uma teia de discursos, ritos e crenças que direcionam suas ações em diretrizes materiais e/ou não (TRONCOSO, 2001, 2002).

Tido como uma marca e um instrumento de caracterização, tal capital pode ser entendido enquanto poder e símbolo, na medida em que é usado conscientemente, mesmo que não intencionalmente. Como ressaltado alhures, a sociedade é continuamente um processo de (re)afirmação do eu e do outro, do não-eu, do diferente - onde residem as razões do ser, ainda que por oposição. Assim, o fazer de tal modo é, em um mesmo ato, fazer-se de determinada maneira e se representar como tal (pessoa ou sociedade) (TRONCOSO, 2001, 2002).

Michelle Hegmon (1992, 1998) também destacou a comunicação, por meio da troca de informação, como a principal característica do estilo. Contudo, diferente de Wobst e Pollock, Hegmon entende que o estilo não é adicionado, mas se dá na maneira de fazer e das escolhas envolvidas nas diferentes alternativas neste processo. É esse o ponto onde a existência de qualquer distância entre sujeito e objeto é sanada, já que mesmo a sutil variação no feito ou do fazer pode transmitir informações outras nas relações sociais envolvidas. Assim, o sensível (visível, tátil, olfativo, etc.) pode transmitir mensagens e indicar limites abstratos ou concretos

⁸[...] si las diferentes producciones materiales, e inmateriales, de una sociedad no guardan una coherencia, una compatibilidad estructural entre ellos (más no una determinación), sino se ajustan a un mismo principio de inteligibilidad, dejan de ser actos culturales y pierden toda su eficacia social y simbólica al ser imposibles de decodificar por un receptor

àquele capaz de interpretá-los. Sendo discurso, em si mesmo, a cultura material pode ser considerada como um sistema estruturado de signos, de indícios de *status*, identidades, temporalidades e outras informações, não apenas adicionadas, mas dadas nos próprios sistemas tecnológicos, no próprio fazer, que, por si, é significativo.

Como todo processo, tais signos informativos também seriam produto de seleção de acordo com função e utilidade que envolvem fatores de interpretação e seleção em um intercâmbio de informações, que por si não explica aspectos da variação de estilo ou cultura material, já que envolve estâncias outras como o aprendizado e interação interpessoal e entre grupos. Contudo, o próprio método de trabalho é bastante informativo e significativo, não só porque é resultado de escolhas, mas porque é produto de específicas seleções, de tempo, matérias, locais, dimensões, composições, entre outras características.

Com mesma ênfase, Michael Dietler e Ingrid Herbich (2010) escreveram sobre a cerâmica produzida por mulheres Luo, do Kênia, abordando as relações sociais envoltas na produção de artefatos a partir de outra perspectiva, com foco no coletivo, não na estratificação. Diferente de Wobst (1977) e Pollock (1983), os autores definem estilo para além de uma mensagem, mas como um modo de produzir mensagens.

Eles sublinharam que, para além de serem oleiras, as mulheres dessa comunidade são esposas e mães, com responsabilidades agricultoras e domésticas que precisam cumprir. Assim, o trabalho com a cerâmica é uma função social entre outras várias, porém não exercido por todas, mas somente por um grupo reduzido de mulheres que constituem menos de um por cento da população. Esse fato ressalta o caráter técnico, de habilidade e organização social que serão discutidos ainda neste capítulo.

Outro ponto envolvendo a atividade e relações sociais e que é destacado pelos autores, diz respeito ao ato de fazer cerâmica que se constitui como e em uma rede interativa que a oleira participa. Assim, resume-se que a cerâmica é um trabalho coletivo, espaço de diálogo, aprendizado mútuo, troca de experiências e fortalecimento dos laços identitários e de sentimento de pertença ao grupo, via convívio, afinidade e identificação promovidas por meio da atividade no barro. Essas condições constituem o que os autores descrevem por micro estilo, ou seja, um modo de fazer que se concentra em grupos específicos e resulta de diferenças na manipulação de padrões distinguíveis significativos de atributos estilísticos e evidenciam padrões consistentes tanto de *design* como de escolha operacional em nível pessoal e coletivo, que não são limitados em possibilidades significativas de variação nas escolhas técnicas e de

concepção, ainda que sejam nas ferramentas básicas de produção e por escolha sejam bastante semelhantes entre todos potes produzidos pelo grupo.

A cerâmica extrapola relações intersociais e se direciona aos vínculos adaptativos e de sentimento, uma vez que é fator de escolha dos lugares onde viver e habitar, estando todas as fazendas em torno de uma fonte de matéria-prima escolhida por questão de tradição e não de distribuição restrita de material adequado. Sendo a escolha, portanto, mais direcionada a critérios de cunho simbólico que em razão de mera existência do material. Tal fato vincula diretamente estilo ao conceito de paisagem discutido no capítulo anterior.

Estilo e Paisagem se inter-relacionam em atividades humanas de ambos, por isso devem ser analisados juntos, já que dizem respeito não a um simples viver sobre a superfície terrestre, mas a habitar essas dimensões palco de ação de significação humana.

Também em estudo sobre a produção cerâmica em África (em Camarões na África Central), Olivier P. Gosselain (1992) discorre sobre o vínculo entre atividade social e relação com a paisagem. Sobre a fonte de recolhimento do barro, destaca que existem regras e rígidas proibições para o seu uso. Sendo a cerâmica uma atividade feminina, quem tem autoridade e autorização para ocupar esses pontos são as mulheres. Além disso, questões conjugais ou biológicas (menstruação, por exemplo) limitam e direcionam o comportamento nesses locais, fato que de novo interliga os pontos deste texto: estilo e paisagem.

Outro ponto que aproxima esses conceitos é o vínculo entre história de origem e a fonte de matéria-prima, que muito vai ao encontro do que Ingold (2002, 2015) define como a distância geográfica que também se torna distância temporal, em sua mistura simbólica com o tempo e lugares. A ida à fonte de coleta do barro não é só um trajeto até determinado ponto com específico solo, mas uma caminhada a um lugar referido em mitos, contos e cantos; é ponto de origem, onde se misturam conhecimento e magia. A cerâmica sendo um exercício ligado à tradição (oral, simbólica, prática e gestual) leva a muitas discussões possíveis, como a própria memória, enquanto meio de discurso, apropriação, identidade e ancestralidade, já que é uma técnica ancestral que envolve crianças e adolescentes em sua participação (como destaca INGOLD, 2002, 2015).

Além de ser ancestral, o modo de fazer cerâmica é atual, e nesse (re)fazer se (re)significa, se dinamiza, se expande e estende. A maneira de transmissão desse conhecimento é fundamental para o autor. Sendo de geração para geração, de palavra dita a palavra interpretada, de troca de informações a práticas, de experiências à atuação, identidade, ensino e memória se misturam e se efetivam por meio da oralidade, ainda mais em sociedades ágrafas que esse meio é ainda mais relevante. Assim, a cerâmica deixa de ser só objeto e o estilo em si

passa a ser mais que um método, constituindo-se signo e configurando forma e função não só do barro cozido, mas do próprio grupo que nele ergue barreiras simbólicas entre o feminino e o masculino, por exemplo. Porém, sem causar divisão, antes, pelo contrário, é como uma liga que faz com que as partes não sejam dicotômicas em relação dialética, mas interdependentes em síntese afetiva.

Peter Roe (1995) entende estilo sob o conceito de estrutura, em uma proposta distorcida da análise de Lévi-Strauss ([1958] 2008). Roe teve seus estudos centrados na América do Sul e no Caribe, junto a sociedades do Peru, das montanhas de Guiana e nas Grandes Antilhas. O autor ressalta a importância de se ter grupos inteiros, não como uma massa homogênea, e objetos como produções criativas de processos com alternativas. O estilo se resultaria tanto como produto quanto produção em negociações que envolvam propriedades das matérias-primas, os processos artesanais e o contexto social. Esses três elementos se interagem de tal modo que si afetam por meio do conhecimento que o artesão possui dos processos artesanais.

Para o autor, em uma obra de arte, nem todos os traços são estilísticos, apenas alguns, mas são reconhecíveis e ressaltam-se pela visibilidade dada por meio do esforço dedicado durante a elaboração. Roe (1995) destaca que a produção de artefatos envolve intencionalidade numa seleção sistêmica de alternativas conhecidas, na qual o estilo reside nas escolhas feitas na criação. Entretanto, isso não ocorre de modo coercitivo. A normatividade das decisões tomadas pelo artesão se dá em relação às expectativas de seu público-alvo e em recorrência de operações que acontecem em criatividade e tradição, constituindo-se nas relações de afeto por fazer menção a certa historicidade. Assim, mesmo quando consciente, a tradição e a criatividade não existem em relações dialéticas de dicotomia, mas em interações dinâmicas de operações possibilitadas pela própria estrutura normativa.

Em seu texto, Roe (1995) apresenta como exemplo a impossibilidade em conceber criações em linhas circulares e curvas em um estilo que exige distância igual entre linhas. Mesmo assim, o estilo não pode ser entendido como um padrão invariável e os artesões como autômatos que se encontram limitados a apenas fazer cópias de protótipos. Os artesões operam entre a criatividade e a legitimidade de modo tão ativo que promovem multiplicidades de combinações dentro do próprio estilo, em manipulação do Eu e do Outro na arte.

Sobre esse ponto, cabe ressaltar que a distinção do Eu perante os Outros se dá de maneira distinta em cada sociedade. Como Roe (1995) sublinha, em sociedades ameríndias não

se pretende uma diferenciação das produções, de maneira a individualizar o Eu dos Outros. Vários estudos etnográficos e etnoarqueológicos destacam isso.

Em sua tese de doutorado, a professora Fabíola Silva traz uma consideração sobre a cerâmica Asurini, que esclarece muito bem esta questão e elucida outras tantas discutidas neste capítulo, como “consciência prática-afeto”, “criatividade-tradição”, “variabilidade-variação”, “função/atribuição social do artesão”. De acordo com a autora, existe uma padronização tecnológica, contudo:

Isso, no entanto, não impede que as mulheres exerçam sua criatividade individual na confecção de suas vasilhas. Todas dizem reconhecer seus vasilhames dentre os de outras ceramistas. Segundo elas, os traços de identificação estão no acabamento da borda, no fundo e do corpo. Este reconhecimento passa por categorias extremamente sutis que, muitas vezes, são de difícil verbalização para as ceramistas. Eu jamais consegui identificar estas diferenças com precisão e elas próprias têm dificuldade em fazê-lo (SILVA, 2000, p.87).

Voltando a Roe (1995): em crítica à abordagem de Binford, o autor destaca que estilo e função não são dicotômicos. O autor ainda acrescenta que arte não tem a ver com beleza. Em vez disso, nas relações de produção, há um uso presente de adjetivos como “correto”, “real”, “adequado”, “completo”, “verdadeiro”, “de verdade”, que ressaltam a execução correta do artefato (ROE, 1995).

Michelle Hegmon e Stephanie Kulow (2005) se detiveram ao conceito de estilo enfatizando o comportamento ativo dos artesões. Analisando desenhos de cerâmicas preto-e-brancas dos Mimbres, população que viveu no sudoeste do Novo México entre 750-1150 a.C., o estilo foi defendido como um tipo de estrutura que se transforma na introdução de novos desenhos incorporados. A análise se mostrou válida à discussão aqui proposta, uma vez que os desenhos foram entendidos como produtos de agência, ou seja, daquilo que diz respeito a tudo o que humanos fazem com efeito sobre o mundo e como elaborações distribuídas segundo estruturas básicas e identificáveis.

Nessa perspectiva, o ato de pintar é um modo de agência, discutida de acordo com o conceito de Giddens, que a refere como ação de qualidade social significativa. Já o estilo é entendido, em parte, como um tipo de estrutura, também sustentada de acordo com Giddens, que a conceitua como regras e recursos envolvidos na reprodução de sistemas sociais, mas fora do tempo e do espaço e que existem apenas como vestígio de memória, base orgânica de habilidades e ação. Ambos se dão em relação cíclica e, por isso, são mais bem interpretados dentro do contexto desta relação, seja em questões sobre mudanças, diversidade ou associações entre objetos e qualidades culturais e sociais. Isso porque, nessa perspectiva, as pessoas não

possuem agência, mas a exercem, e nisso, reproduzem, reforçam ou transformam a estrutura, que só existem enquanto for reproduzida por meio da ação humana. A cultura material é resultado dessa atividade (HEGMON; KULOW, 2005).

A estrutura de desenho não se distancia muito do conceito de tradição, sendo a tradição desenhada, tendo ênfase na organização e na existência de acordos, inclusive, de como os desenhos devem ser elaborados. Tais convenções estariam no nível da consciência, incluindo a consciência prática, de acordo com o conceito-chave da formulação de Giddens utilizado pelas referidas autoras. Logo, conscientemente, seria possível impactar a estrutura por meio do exercício da agência que a pode reforçar, reproduzir ou transformar, ou seja, fazer mudanças (o objeto de análise das autoras). As inovações de maior frequência desafiam a tradição e as incorporações podem ser consideradas como vestígios importantes do passado. Assim, conclui-se que a identificação dos atributos utilizados regularmente corresponde ao estilo de desenho (HEGMON; KULOW, 2005).

Ian Hodder (1989) também ressalta o papel ativo dos agentes em relação à existência e manutenção da estrutura, mas ressaltando o valor de se entender a cultura material enquanto símbolo. Hodder (1989) parte da distinção entre linguagem e discurso feita por Ricoeur e sublinha que as produções humanas são temporais, não estando fora do contexto social. Sendo, inclusive, uma produção intencional com objetivos. Ainda que os significados não estejam presos nos artefatos, podendo ser diluídos ao nível da ação prática inconsciente, o autor defende que os significados da cultura material surgem nas experiências, nos contatos das pessoas com ela e não coercitivamente de um sistema de atribuições regente. Assim, o pensamento sobre a materialidade ocorre junto à materialidade.

Essa importância referente à ação do artesão sublinha o caráter sistêmico de *status*, comportamento e ação que o definem na organização social de seu grupo, bem como o interpretante em sua gama de interpretações a respeito da cultura material. O contexto social do evento (seja produção ou interpretação) orchestra as práticas de interpretação (e produção) atualizadas. Assim, inclusive a prática (inconsciente) passa a ser socialmente ativa, o que ressalta ainda mais como é inútil a distinção entre função e significado (HODDER, 1989).

Hodder (1989) vai além e pontua que as produções humanas não se limitam ao contexto em que foram criadas. Não se restringindo ao seu artesão ou ao público-alvo primeiramente destinado, elas se inserem em outros contextos, com outras pessoas e tomam outros sentidos nessas novas interações. Assim, em certa medida, os seus significados se dão através do uso, das considerações sobre a prática (de uso e produção), na relação entre cultura

material e pessoas - relações essas que são possibilitadas e que ocorrem em um sistema estruturado que afeta os usos. Ou seja, um não exclui o outro, os códigos não excluem as interpretações, nem vice-versa, ou a tradição elimina a criatividade, pelo contrário: ambas se afetam e são dinâmicas.

Além disso, ainda segundo o autor, esse movimento da cultura material para além da influência e contexto de seu produtor não diminui o impacto que os significados atribuídos pelo artesão continuam a ter na obra, uma vez que, no momento da produção, são eles que envolveram o que foi feito e o constituíram enquanto tal forma (HODDER, 1989). Assim, simultaneamente, a produção de um artefato se constitui como um evento sob um padrão espacial e temporal criados, em interpretação e julgamento de qualidade, que sustentam um poder específico em determinada ordem social. Para Hodder (1990), isso é estilo. Ou seja, estilo não são regras, nem atributos ou a soma de ambos em um contexto; muito menos pode ser reduzido a funções, ou escolhas em funções equivalentes (uma crítica à abordagem de Sackett).

Segundo o autor, é genérico entender estilo enquanto modo de fazer ou função. Outras tantas, o estilo é relacional e interpretativo, em repetições e contrastes com outros eventos. Assim, em uma sequência simbólica anterior e que o segue, o estilo é evento e interpretação, como interpretação de eventos e evento de interpretações, característica esta que referencia cada particularidade em uma maneira comum de fazer. No contexto e pelo contexto social (interpretação\evento), o controle do estilo envolve poder, inclusive sobre a capacidade (legitimidade, possibilidade, autoridade) eficiente de interferir no ritmo e frequência dessa sequência no tempo (HODDER, 1990).

Em síntese, na perspectiva de Hodder (1990), estilo é: (i) estrutura e o conteúdo: sequência espacial e temporal; (ii) interpretativo e avaliativo: maneira competente e apropriada de operar nas convenções⁹; (iii) poder: é ativo e criativo, em evento e interpretação, que fazem com que o significado do artefato seja um contínuo vir a ser, sempre em criação. Entre as abordagens até então apresentadas, a definição do autor é a que mais se aproxima do defendido nesta pesquisa. Quando pontua o impacto das produções enquanto participativa das relações sociais, o autor ressalta a historicidade da cultura material nas relações (em) que (a) envolvem, conferindo assim a ação enquanto relação entre contextos (comportamentos, pensamentos e coisas/produções/elementos materiais de cultura) (HODDER, 1989, 1990).

⁹ Acredita-se que as combinações sejam um ponto frutífero para se entender estilo. Em um livro organizado por Lux Vidal (2000), vários estudos etnográficos apresentam como as combinações (de formas, cores, matérias, etc.) envolvem esse princípio de interpretação e avaliação. Além disso, a própria criatividade dos artesões parece residir, especialmente, neste ponto de recombinação do padrão (como também acontece entre os Asurini, de acordo com Silva, 2000, por exemplo).

Robin Boast (1997) critica o conceito de estilo. Para o professor, as pesquisas sobre cultura material devem se direcionar a outras perguntas, para além das definições possíveis do conceito, centrando-se nas relações entre atores. Acredita-se que a crítica feita pelo autor tem mais a ver com seu contexto acadêmico e sua perspectiva teórica, que com o próprio conceito. É uma interpretação de interpretações, da qual se discorda. Mas, Boast (1997) coloca um ponto que merece mais atenção e toma parte desta dissertação pela perspectiva de Hodder (1989, 1990).

A partir da abordagem de Bruno Latour, com ressalvas à visão simétrica conferida a objetos e pessoas, Boast (1997) defende que toda agência, subjetividade e identidade é definida pelos atores da rede que a operam. Nessa rede, não há pessoas e objetos, mas atores; todos são atores, possuem agência, ainda que seja uma agência delegada. Assim, todos os atores são significativos em relação à rede de atores (LATOUR, 1992).

Boast (1997) vê os estudos estilísticos como movimentos que tem negado a participação da cultura material na vida social. Para o autor: (i) a cultura material é um participante das relações sociais, não sendo apenas produto estático de representações ou interpretações, e (ii) a separação do mundo entre cultura material e pessoas é uma concepção ocidental, advinda da dualidade cartesiana. Esses são dois pontos de grande importância, com os quais se concorda. Mas, defende-se que estender agência à cultura material não resolve esse problema, só cria outro: anula o impacto das pessoas enquanto agentes da “rede de atores”.

Além disso, o que se questiona é: Há ação fora da percepção humana? Sim, existe. Mas essa ação fora da percepção humana atinge a humanidade? Pode ser que sim. Porém, sem a percepção, é possível sentir (distinguir, categorizar) seu afeto ou compreender sua dinâmica? Não. Então, nos estudos a respeito de ações humanas, o que interfere estender agência à cultura material, se ela não estiver relacionada à vida humana? Se está, convém que se dedique a entender como isso ocorre, não se conter em uma regra geral (como a “todos são agentes”).

Distinguir pessoas de elementos materiais de cultura não é impor um hiato entre partes em dialética. Pelo contrário, enfatiza-se a participação de todos, pontuando suas posições na rede, no grupo, destacando como um afeta o outro. Mas o afeto é um efeito de relação, não uma imposição. Tem a ver com um significante e um significado. A própria agência só existe em relação de agentes, por isso, considera-se que é mais eficiente entender a cultura material enquanto símbolo, que enquanto agente. Inclusive em defesa da dinâmica dessas inter-relações, porque o símbolo exige esse movimento, uma atualização, já o agente pode ser (como) o mesmo sempre. Seguindo a metáfora que Boast (1997) usa, sim, é preciso ter a cultura material como

parceira na conversa social, mas essa voz, para ter efeito, primeiro precisa ser entendida; e o entendimento é humano.

A abordagem *peirceana* é defendida por ser triádica, permitindo interação entre sinal, objeto e o interpretante. Sem um desses três elementos, não há símbolo, não há movimento. Como destaca Hodder (1989), a cultura material não é só um produto, não é mero texto, nem só discurso.

Nessa abordagem, não é que se separa a humanidade do todo, em relações dialéticas de humanos e não-humanos quase-objetos, ou se conecta polos diferentes do objeto e sujeito, ou mesmo se insere a humanidade como um estágio de mediação. Não se dá nenhum desses movimentos criticados por Latour ([1991] 1994), nem se convoca um “parlamento das coisas”. O movimento é também de unidade e equidade de afeto, mas a partir do humano, não com o mundo, a partir do mundo, do mundo, mas no mundo.

Considera-se bastante pertinente as considerações de Ian Hodder (1989, 1990) a respeito do conceito de estilo. Dos autores citados, esta dissertação se aproxima mais da perspectiva dele. Mas, entre todos, e em uma tentativa de síntese de toda discussão acerca do conceito, o critério de repetição parece ser fundamental ao estilo. Seria também genérico meramente entender estilo enquanto repetição. O fio de ancestralidade o distingue de uma simples moda, por exemplo.

Contudo, justamente por dar luz a essa complexidade entorno do conceito, o termo repetição se adequa bem. Assim, qual for a distinção repetitiva que se averigue, ela se resguarda aos objetivos da pesquisa, à sua metodologia ou, quiçá, advém da própria abordagem teórica com a qual se conclama.

Mas, sendo repetição, é criação e não cópia. Assim, é constantemente e ritmicamente dinâmico, não ocorrendo somente na materialidade na qual se verifica. A repetição envolve o corpo da artesã (ou artesão), por exemplo. Não apenas como feito, ou efeito, mas como próprio afeito de.

ARTE: A-FEITO DO CORPO

S. Terry Childs (1991) discorre sobre estilo das peças cerâmicas e dos fornos da Cultura MaShona, no Zimbabwe. Seu texto se soma à discussão, não só por ressaltar que os meios de produção também possuem estilo, mas por sublinhar outro ponto importante em

relação ao conceito: o corpo humano/ humanizado¹⁰. Em consideração sobre a dissociação dos conceitos de estilo e técnica, por ser a técnica um estilo e estilo ser uma técnica, para além de terem um ao outro, é posto o conceito de estilo tecnológico. As influências culturais tomam bastante destaque nesse processo, em grande medida por serem meio de comunicação de informações sociais, das quais a própria cerâmica e os fornos se tornam registro.

Childs (1991) dá ênfase ao comportamento durante o processo técnico de fabricação de potes e fornos que envolveria uma coreografia, resultante de escolhas do uso do próprio corpo, enquanto instrumento de trabalho. Tais movimentos são de ordem consciente e inconsciente, e não eliminam suas características de capital de poder e conhecimento utilizado a critério do agente, que apesar disso, não se encontra em liberdade de produção. Além de fazerem parte de uma relação de produção, as ceramistas compartilham princípios de comunicação e interpretação simbólica (ideologia, cosmologia, etc.) que conformam uma gama de ações possíveis múltiplas, mas não ilimitadas, justamente pela mensagem imprimida em todo processo, seja como objetivo ou não, por meio de ação inconsciente ou não, mas sempre cultural.

Integrantes do que em síntese pode-se entender sob o conceito de sistema cultural, a tradição e o contexto histórico são os modos de operação desse estilo tecnológico. Por isso, o contato cultural e as interações sociais têm importância nos critérios de escolhas, assim como o próprio ambiente de operação também o afeta. Advêm desses setores os fatores de variações técnica, de usos e significados, que, ainda em parte inconsciente, se dão em escolhas conscientes e reflexivas, seja em resposta a questões de ordem físicas, sociais ou transcendentais que ocupam práticas funcionais e em si e por si residem mensagens, inscritas e/ ou lidas e/ ou evidenciadas (CHILDS, 1991).

É certo que tudo tem um modo de fazer e tudo foi feito por alguém, para alguma função (há quem defenda que os próprios humanos e até mesmo o mundo têm essas razões). Diferentes produtos são feitos por outros produtos: máquinas fazem máquinas, por exemplo. Outros animais também têm suas produções: as aves e os insetos fazem seus ninhos, por exemplo, e é possível distinguir qual é o ninho de cada espécie. Entre eles, devem se entender, se reconhecer e se diferenciar também. Mas esses produtos têm estilo? Quando se trata de estilo em arte, a questão se humaniza ainda mais. Enfatiza-se o impacto do contexto, da matéria

¹⁰ Conferir o corpo enquanto agente não é o mesmo que humanizá-lo, nem ter o sujeito da ação enquanto “pessoa”. Diferentes perspectivas etnográficas já ressaltaram que a categoria de humano é relacional, tem a ver com um estado de situação/condição fenomenológica e não com uma essência vinculada a determinada espécie biológica. Cumpre ressaltar também que, além de não ser *a priori*, a “humanidade” é muitas das vezes entendida sob classificações, como “menos humanos”, apesar de também humanos, mas “não gente como a gente” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, 1996, 2004, 2006).

trabalhada, das criações depois de prontas, mas muitos autores se esqueceram do próprio meio de produção. Não os fornos, não as tintas, não as pedras, não o barro, mas o próprio corpo.

As produções humanas são culturalmente determinadas e têm a humanidade como o agente de produção, que a lhe dá existência, forma e animação. Em seus estudos sobre vestígios líticos, a professora Adriana Dias (2007) ressalta que sem a ação humana, que insere o artefato no contexto social, e o conhecimento de seus efeitos, o produto técnico não tem sentido e nem é válido na dinâmica social. Por isso, acredita-se que a análise em arte rupestre precisa, mais que incluir o interpretante de seus signos e o modo técnico de sua produção, se dedicar ao próprio corpo humano que produziu e tem a arte enquanto código, em sistema de signos.

Acredita-se que, em uma discussão sobre estilo, é crucial a ponderação sobre o conceito de corpo, uma vez que, como o próprio mundo, o corpo não é algo dado, mas mantido, criado nos movimentos de vida. O artesão possui conhecimento, técnica, legitimidade, ancestralidade, e vários atributos já discutidos, mas, primeiro que tudo isso, ou melhor, junto a tudo isso, o artesão tem um corpo, ele é um corpo. Que corpo é esse que criou o vaso, modelou o barro, tocou a terra? Que corpo é esse que moeu o pigmento, diluiu a tinta e fez o desenho? Que corpo é esse que lascou a pedra, pintou a parede e foi até à fonte de matéria-prima? Que corpo é esse que pela arte atravessa e influencia movimentos de mundos, gentes e tempos? Discorrer sobre estilo requer discutir sobre corpo, não para que se divida o cosmos em categorias, classes ou grupos, mas que os atribua a humanidade.

No início do século XX, Marcel Mauss já pontuava que o corpo é tão social, quanto biológico e psicológico e (por isso) pode ser entendido como o primeiro instrumento da humanidade, como um meio técnico de práticas conjuntas e coletivas que envolvem escolhas estratégicas dinâmicas relacionadas frequentemente com diferenciação e identidade (MAUSS, 1979). De acordo com o Mauss (1979), o comportamento técnico tem o próprio corpo humano como fonte de toda matriz de (re)ação de trabalho que é cotidiana, condicionada, definida e limitada, pelo tempo, pela cultura e pelo ambiente, respectivamente.

Beth Lopes (2009) ressalta que um procedimento performativo (de ação corporal) produz um discurso de presença. Mais que representação ou expressão, os movimentos do corpo não se dão de modo a estarem sendo como, mas estando sendo: sendo. O artista quando pinta não está sendo como um artista ou se expressando como um artista, seu próprio corpo é instrumento de arte, é ela (em) o agente. Pintando, o artista é a arte em trabalho, não em manifestação, semelhança, expressão, reprodução ou representação, mas ação. Essa

consideração pode ser repassada aos desenhos na parede, como as pinturas ameríndias, que são mais que traço.

Lopes (2009) considera o corpo como espaço da memória, sendo ele trânsito de ideias, sentimentos e revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. Em sua abordagem teórica existe uma dicotomia entre memória e corpo, interioridade e exterioridade. A memória habita o corpo mais não o é. Existe um movimento de dentro para fora que a manifesta. Na perspectiva deste trabalho, essas separações não existem. Partindo do conceito de *embodiment* apresentado por Lawrence W. Barsalou *et al.* (2003), defende-se que os conhecimentos (sobre técnicas, combinações, agência, organizações, etc.) não se encontram incorporados, mas *encorporados*¹¹.

Nesta abordagem, enfatiza-se que o conhecimento e as experiências não são como sistemas simbólicos adicionados ao corpo, em seus movimentos e forças que são processados através da linguagem, por descrições posteriores. Antes, pelo contrário, os “estados do corpo” (expressão, postura e movimento) surgem na interação social e afetam o Eu e os outros em “estados afetivos”. Assim, sejam situações sensoriais, motoras ou introspectivas, pessoas se afetam em estímulos e respostas que se correlacionam na conjugação de “estados afetivos” (alegria, tensão, medo, paz, estresse, apreensão, etc.). A compatibilidade de ambos estados condiz à eficácia do desempenho (BARSALOU *et al.*, 2003).

Els Lagrou escreveu sobre os Kaxinawá. Seu estudo etnográfico é válido a esta discussão uma vez que se soma à diversidade de análises, abordagem teórica e multiplicidade existente de concepções sobre o corpo e a arte. Entre o Kaxinawá, “[...] a condição humana reside na conquista de uma determinada forma fixa no meio de uma multiplicidade de formas possíveis” (LAGROU, 2007, p. 24). A fluidez da forma é ameaça em uma dinâmica constante de movimentos que envolve processos complexos contínuos de *autopoiesis* de mimese, alteridade e identidade, em meios de se fazer a partir do desfazer e refazer o outro dentro de si, em exercício controlado de predação, que torna os sentidos do mundo sempre emergentes, nunca fixos.

Assim, nas interações sociais, pessoas se fazem de outras pessoas e suas ações, tendo a própria existência da entidade como produto dessa constituição relacional onde cada um contém em si as partes do outro. Essa concepção do corpo é entendida sob o conceito de pessoa fractal ou pessoa composta, onde as relações interpessoais se mantêm nessa partilha e no movimento de produção de novos seres. A fabricação da pessoa se dá em processo de

¹¹ Do inglês: *embodiment*.

consubstancia pela partilha de substâncias, como comida, fluidos corporais, cheiros e memórias, em vigília constante pelo controle da forma, uma vez que a sócio-cosmo-política kaxinawá tem a fluidez da forma como perigo para os seres humanos, pela possibilidade de transformação dos seres em outros seres que ela acarreta (LAGROU, 2002, 2007).

Constantemente: “Ser é devir e a existência humana depende do controle das fronteiras entre fenômenos e estados de ser para produzir o equilíbrio entre fixidez e fluidez, estabilidade e transformação” (LAGROU, 2007, p.29-30). Todos estão a caminho de se tornarem, em um contínuo devir, de fazer o próprio corpo, em processos vividos enquanto temas que dizem respeito à comunidade, uma vez que o vetor dessa dinâmica é o próprio contato social. As atividades humanas se voltam ao cuidado, à manutenção das fronteiras entre fenômenos e seres para que não se diluam, ainda que, em relação a si mesmos, os humanos percam a batalha vivendo todos os estados possíveis do ser, podendo, inclusive, se manter vivo dentro de seu próprio matador, já que é nunca totalmente aniquilado.

Nessa dinâmica, o conhecimento é *encorporado*¹² e atualizado, na medida em que faz sentido na vida cotidiana (LAGROU, 2007, p.150). Contextualizado e, por isso, mutante, cambiável, não é só os seres que estão em processo de devir, mas o próprio cosmos se encontra em meios de tornar-se. Nisso, a percepção desse movimento e desses, em movimento, só é trazida àquele que tem consciência a que deve se atentar e como se deve portar frente a essa dinâmica. No contexto:

A sensibilidade kaxinawá para a presença de desenho (kene) no mundo envolvente e responsável pela classificação de seres e coisas (humanos, animais, plantas e artefatos) em termos de 'com' ou 'sem desenho' [...] os Kaxinawá se distinguem como ‘povo com desenho’ (LAGROU, 2007, p. 108-109).

Cantos, invocações, alimentação, cultivo e até mesmo a sexualidade e fertilidade são intimamente ligados à arte. Nessas atividades: “[...] tudo é julgado esteticamente, não somente produções materiais, mas também ações: o modo de falar, sentar, comer, os gestos, o comportamento social, o cheiro e a textura corporal, a saúde. O campo inteiro de interação e produção está sujeito ao juízo estético” (LAGROU, 2007, p.87). A arte se liga à sociedade e aos usos dos corpos na própria elaboração das pinturas que se dão sob a letra de cantos e sob imagens mentais pela constituição de fonte de poder, via a materialização de desenhos que podem ser identificados como verdadeiros, falsos, eficientes, de figura e fundo que conecta visível e invisível. O uso dos desenhos corporais afeta relações sociais não só por darem coesão

¹² Do inglês: *embodiment*.

e coerência à sociedade Kaxinawá, mas por ligarem mundos diferentes, uma vez que são a dos *yuxibu* e *yuxin*.

De acordo com Els Lagrou (2007, p. 102): “Desenho é aquilo que separa o que é dentro daquilo que é fora do 'corpo' (ou mundo), do mesmo modo que é aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados”. A arte ameríndia é o campo onde residem os princípios opostos da concepção de humanidade e mundo, em ligações simultâneas pela separação e ligação de mundos, domínios e pelo entrelaçamento de qualidades. Divisões estas ontológicas, posicionais e temporais relativas e cambiáveis, não essenciais ou substanciais, nunca fixas, nem do tipo oposicional, mas de um tipo gradual que orienta e delimita a vida social kaxinawá e da maioria de etnias ameríndias (LAGROU, 2007, p. 168). Em outras palavras: arte, sociedade, corpo e concepção de mundo (mito) são indissociáveis.

Paulo me explicou que ‘colocar as coxas na pessoa quando coloca, já está juntado’, e um modo de se referir a relação sexual. Interessante notar que o próprio nome do desenho e a descrição do estilo, quando se diz que ‘tem que juntar as linhas senão o desenho não fica bom’ remetem à união sexual, a mesma imagem a qual remete o próprio corpo da jiboia: sua pele sendo a rede na qual o casal estava deitado na hora do dilúvio (LAGROU, 2007, p.114).

A arte Kaxinawá é um sistema complexo, coerente, identificável, estritamente codificado, mas, além disso, *Kene* é a língua dos *yuxin*. Por isso, é possível sustentar que a arte comunica algo além de expressões, gestos, palavras e convenções, mas os sentidos que suscitam, em corporeidade. Contudo, cumpre ressaltar que não existe sentido inerente, secreto ou absoluto a ser encontrado na arte, além dos identificados no encontro entre o signo e o interpretante. A realidade da arte é aquilo a que ela se refere, presença e co-presença, imagem e contra-imagem, dependendo não somente de suas qualidades, mas, sobretudo, de seu contexto, de quem pinta quem ou o quê e quando. No caso Kaxinawá, o verdadeiro *kene* é uma atividade estritamente feminina, como são o cozinhar, o fiar, o tecer e o fazer cerâmica (LAGROU, 2007, 2009).

A arte envolve acordos que garantem um desenho bem feito. A posição de mestre dessa técnica aumenta o prestígio e o poder da mulher Kaxinawá que a detém, podendo ser considerada uma liderança feminina, chamada de 'mulher com desenho'. Existem convenções não só na execução, mas na própria transmissão desse conhecimento, envolvendo interação, relações e contexto, diretamente envolvendo os corpos, que são fonte de conhecimento. A pessoa é seu corpo: “É o corpo da pessoa que pensa, seu coração, seus dedos, sua pele que sabem”, e nisso, os mitos não são apenas relatados, ouvidos, mas atualizados, por meio da experiência imaginativa (LAGROU, 2007, p.348).

Os kaxinawá se denominam como o povo com desenho, desenho que se aprende com o corpo inteiro, que tem raízes na sociedade, como as crianças têm raízes na sua aldeia. Desenho que é marca de identidade, que é inscrição no e sobre o corpo, que delinea e ordena a percepção, o espaço conhecido do desconhecido, o Eu e Outro, contexto e poder. Assim, não só a identidade é atualizada, mas as próprias relações de alteridade. A arte se imbrica em todas essas relações, seja como campo, instrumento ou materialização de conhecimentos, valores e credos *encorporados*¹³ (LAGROU, 2007).

Acredita-se que a arte não é a exteriorização de interioridades, nem a manifestação de fixo pensamento, nem simples produto do corpo. Arte e corpo coexistem, são indissociáveis, não em razão de ações, movimentos ou meios, mas simples existência. Um é feito do outro, em e por efeitos e afetos.

Arte, corpo e técnica não se dão de modo separado, independente ou sequencial, mas coexistem. O símbolo por si só é histórico e exige o interpretante. Em sua elaboração, esse sujeito se torna ainda mais imperativo, uma vez que aquele que desenha o símbolo precisa que ele seja interpretado, ainda que por seu próprio produtor. É essa inteligibilidade exigida que também define o símbolo enquanto produção social, não só de um, uma vez que se dá sob uma percepção e entendimento do todo. Essa convenção modula e flexibiliza o corpo, em orientações de movimentos, força, tensão, auto entendimento e limites do próprio uso de si para a produção do artefato simbólico.

AFETOS: ARTE E PAISAGEM

Se a arte não envolve só técnicas, instrumentos e produtos, mas também o corpo, é preciso ressaltar que a paisagem é parte do contexto sócio-histórico no qual a arte se ocorre enquanto símbolo. A arte compõe a paisagem, como discutido no primeiro tópico, mas esse movimento não se dá em etapas distintas de criação, ele é unitário (junto): a paisagem também coparticipa da produção de arte, não sendo apenas marca e matriz, mas referência e vetor de relação. Arte e paisagem coexistem e criam-se em relação ao/com o interpretante.

À guisa de conclusão, o que se pretende ressaltar é que as produções humanas não só se dão em relação entre sujeitos, ou entre sujeitos e suas produções, ou entre sujeitos e o local de suas produções. A produção de artefatos é uma atividade fenomenológica que envolve os significados sobre a paisagem através da qual habitam. Por isso, cumpre destacar que a arte

¹³ Do inglês: *embodiment*.

não se dá sobre a paisagem (como se uma fosse predeterminada a outra, e daí adicionada), não se forma em dialética com ela (como se uma fosse predeterminada pela outra), nem se constitui em movimento através da paisagem até a humanidade, mas ela é criada junto, em categorias fenomenológicas. Uma é tão simbólica quanto à outra.

Acredita-se que isso se dê em duas razões: pelas convenções sociais na paisagem e/ou nas convenções sociais através da paisagem. Ou seja, por a humanidade se constituir em sintonia com seu meio, como apresenta a letra de uma canção de Gilberto Gil: “Por ser de lá...”¹⁴. Ou por se realizar e criar em referência a não só pessoas e criações, mas à paisagem. Um exemplo simples é o conhecido trecho do clássico de Antoine de Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*, em que a raposa muda sua relação e sentimentos com os campos de trigo (sua paisagem) depois de ter conhecido o príncipezinho de cabelos também dourados¹⁵.

Assim, em um movimento ou outro, é possível que os símbolos de referência que se correlacionaram à arte rupestre não sejam apenas outros símbolos de arte rupestre, mas *core*, *pathways* ou *perimeters*, em relação a possíveis marcos ainda existentes, como quebras topográficas (FAGUNDES et al., 2018; FAGUNDES, 2019; ZEDEÑO; ANDERSON, 2010). A seguir, dois casos podem ser mais elucidativos da argumentação defendida.

Ailton Krenak (1994, 1999) sublinha que o território de seu povo não é uma mera reserva de hectares, mas a terra onde histórias, contos e narrativas significam montanhas e vales. Pelos nomes, esses pontos identificam na herança ancestral o fundamento da tradição, em narrativas sobre eventos que deram origem aos sítios sagrados, onde se vivem, viveram e onde residem os registros da criação do mundo e de heróis fundadores. Com isso, além de nomes, possuem humor, em discursos onde se atualizam o sentido da tradição e o suporte da vida corporal, da indumentária, da coreografia das danças e dos cantos. Assim a paisagem é: “A fonte que alimenta os sonhos, os sonhos grandes, o sonho que não é somente a experiência de estar tendo impressões enquanto você dorme, mas o sonho como casa da sabedoria” (KRENAK, 1994, p.202).¹⁶

¹⁴ A canção se inicia tendo um lugar como justificativa de uma personalidade. O sertão, assim, seria mais que uma biodiversidade ou ambiente, ele passa a ser uma origem. O sujeito que é do sertão - forjado nele e por ele - não simplesmente nasceu naquele mundo, mas se constituiu enquanto humano e sujeito em interações naquele todo.

¹⁵ Ver: SAINT-EXUPÉRY, 1954, p. 49-52.

¹⁶ A ancestralidade é importante à constituição da paisagem, que é inteligível, em parte, porque possui características e padrões que fazem sentido, uma vez que há um compartilhamento e familiaridade de histórias com eles, por meio das narrativas sobre esse passado. David Lowenthal (1975) enfatiza que, simultânea e cotidianamente, esses discursos são atualizados pela experiência do hoje e expectativas do porvir, ajustadas à dinâmica social atual, que também se afeta em via de mão dupla. Assim, cada cena é investida de imaginação. Por isso, os símbolos – dos quais a paisagem se constitui – são duplamente históricos, uma vez que servem à ancestralidade e se servem dela, até mesmo, para se tornarem símbolos. Para além, a própria humanidade não só conserva certa presença narrativa, como a ajusta às necessidades contemporâneas, mantendo tal discurso vivo e útil à organização, seja ela da sociedade, da consciência ou das percepções.

Em estudo nos Andes Centrais Peruanos, Fernando Santos-Granero (2005) se dedicou à importância de topogramas específicos na dinâmica da vida da população local. Seu trabalho é relevante por também sublinhar a relação intrínseca entre atividade simbólica (humana) e símbolos dispostos na paisagem. Acompanhado de um morador que, por caminhos, lhe aponta em meio o relevo andino os templos, fornos, lugares de atividades cotidianas, políticas e religiosas; lugares de origem e mito, como, por exemplo, o lago onde o guerreiro herói se escondeu.

[...] a ação ritual sublinha a importância de topogramas específicos, preservando ao mesmo tempo a memória de eventos passados. É através da narração de mitos e da realização de rituais que o povo Yanesha escreve a história na paisagem, transformando assim o espaço cru em uma topografia religiosa que encapsula a memória histórica (SANTOS-GRANERO, 2005, p.190).¹⁷

De acordo com o autor, não só no sentido religioso, mas em outros aspectos e atividades sociais, a escrita topográfica desempenha um papel crucial entre os povos dos Andes, como o Yanesha, Paez e Wakéunai, uma vez que é um meio de preservação da memória de eventos históricos importantes à identidade coletiva. Por meio da assistência combinada de narrativas míticas, políticas e de memórias, esses povos mantêm histórias, significados e relações com seus topogramas e topografias atualizados sob as informações que eles contêm. Suas características e história são transmitidas aos membros das gerações seguintes, o que leva o poder, que reside nesses topogramas e topografias, a ser efetivo de tal modo que mesmo os contornos paisagísticos localizados agora fora das terras “tradicionais” de Yanesha continuam a serem reconhecidos por velhos e jovens e a impactar suas vidas, presentificando a memória, a história e a identidade, pela narrativa de origem. Os mais jovens talvez não conheçam detalhadamente os mitos que relatam a origem desses marcos, mas sabem o esboço principal das histórias e reconhecem seu significado e os incorporam às suas atividades como sendo eles mesmos lugares sociais de realização do próprio ser Yanesha.

Nesse sentido, retomando o primeiro tópico deste capítulo, é preciso voltar ao segundo, a Hodder (1990), e ressaltar que, sim, é válido se ter o estilo como: (1) estrutura e o conteúdo: sequência espacial e temporal; (2) interpretação e avaliação; e (3) poder, em evento e interpretação. Contudo, é preciso se atentar que, para que toda essa atividade fosse possível, houve o uso de um corpo, que, por isso, precisa ser considerado na análise do produto da atividade. Além disso, nem só sujeitos e criações participaram desse processo, mas outros

¹⁷[...] ritual action underlines the importance of specific topograms while at the same time preserving the memory of past events. It is through the narration of myths and the performance of rituals that Yanesha people write history into the landscape, thus transforming raw space into a religious topography that encapsulates historical memory (SANTOS-GRANERO, 2005, p.190).

símbolos foram considerados: a própria paisagem onde tudo aconteceu e ocorre com ela. O próximo capítulo é sobre a metodologia elaborada a partir dessa premissa e os resultados da pesquisa são apresentados em seguida.

CAPÍTULO SEGUNDO – DAS ESTRUTURAS EM CORES: QUESTÕES DE MÉTODO

*"Que vivan los estudiantes
 Jardín de nuestra alegría
 Son aves que no se asustan
 De animal ni policía
 Y no le asustan las balas
 Ni el ladrar de la jauría [...]
 Me gustan los estudiantes
 Porque son la levadura
 Del pan que saldrá del horno
 Con toda su sabrosura
 Para la boca del pobre [...]
 ¡Qué viva toda la ciencia!"*
 (Me gustan los estudiantes, Violeta Parra).

O objetivo central da pesquisa arqueológica é, e deve ser, o entendimento do comportamento humano pretérito, em determinado lugar e em específico tempo (FAGUNDES, 2014). Para tanto, a mera apresentação ou descrição de materiais arqueológicos é pouco válida, sendo preciso entender os vestígios materiais como registros de processos socioculturais manifestos nas características físicas dos artefatos¹. Em cada momento da técnica de construção do artefato, em cada lugar definido para sua produção, utilização e descarte, ou, até mesmo, nas relações e interações entre objetos (aproximação/ distância), se materializam questões e aspectos de ordem imaterial, cognitiva, que, se não condicionaram, limitaram as ações da humanidade. Os vestígios arqueológicos registram essas escolhas que se apresentam intrínsecas às suas formas, dimensões e lugares, em processos de atribuição de valor e sentido às coisas, pessoas, espaços, tempos e mundos.

As ações humanas estão amarradas a uma complexa teia de atributos e questões de cunho biológico, psicológico, cultural e social, que envolvem significados e significações que dão sentido aos gestos, falas, ações, em suma, às múltiplas faces da existência humana em sua plenitude (MAUSS, 1979). Tal intrincada realidade, que envolve diversos agentes (entendidos como humanos, como humanizados, ou não) só pode ser compreendida enquanto for percebida como é: particular e extremamente dinâmica. Por isso, desde o início deste estudo, a interdisciplinaridade sempre foi considerada a melhor estratégia de pesquisa. Após serem definidos os objetivos e delimitado o objeto de estudo, produções científicas de diferentes campos do conhecimento, da grande área das Ciências Humanas - em especial os estudos em

¹ Como sublinhado alhures, artefato, aqui, é entendido como um produto de trabalho mecânico. Sendo, portanto, a arte rupestre considerada como tal.

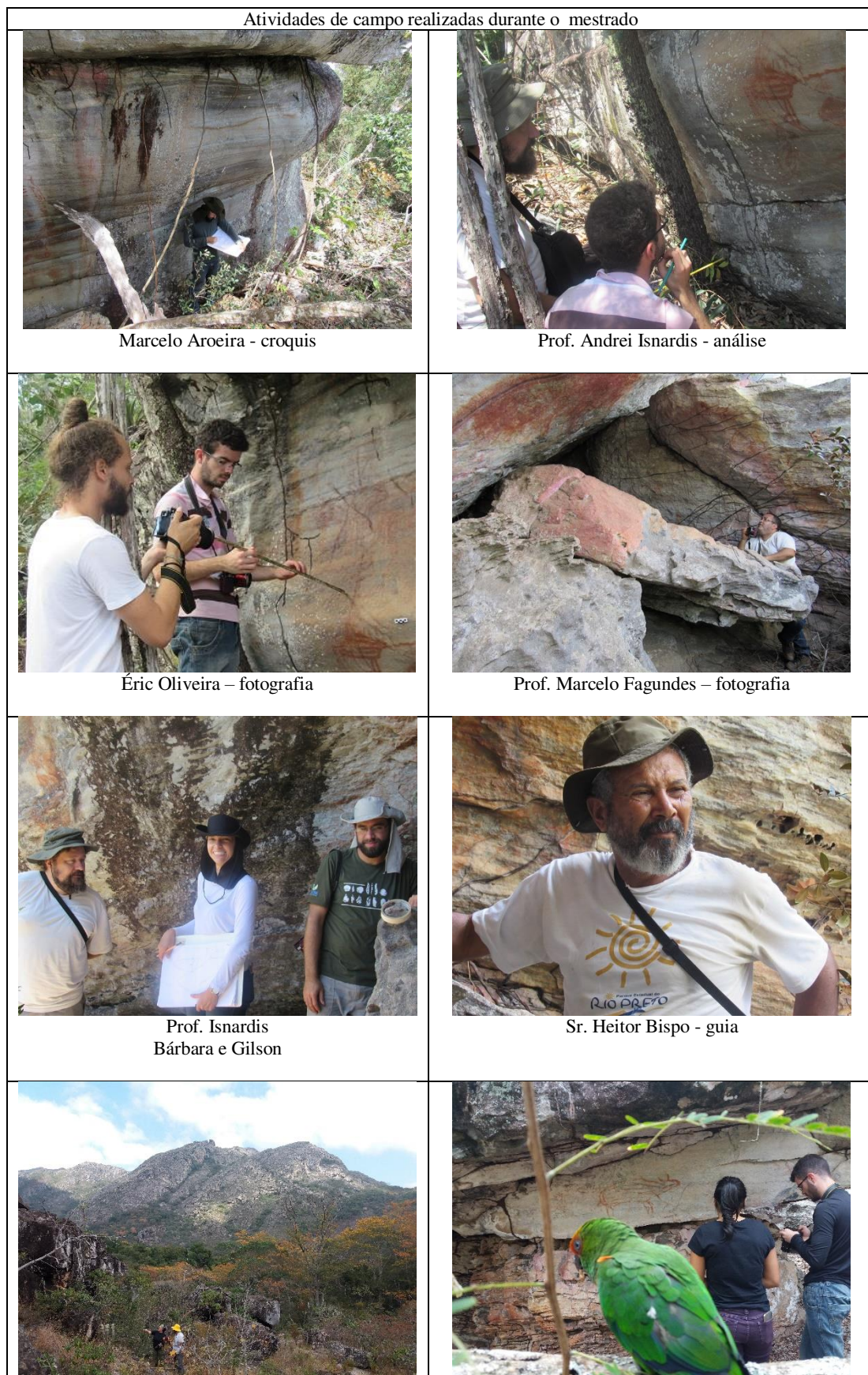
Arqueologia -, foram consultados visando o alcance de uma maior e mais diversa compreensão sobre os múltiplos âmbitos da humanidade e do que venha a ser humano, sob diferentes óticas.







Não obstante, cumpre ressaltar que, em momento algum, se deixou de se atentar ao problema da pesquisa em virtude da diversidade de perspectivas e contribuições. A interdisciplinaridade não foi vista como um objetivo último, mas sempre tomada como uma estratégia metodológica sob o conhecimento dos limites, possibilidades e desafios da análise em arte rupestre. No desenvolver deste estudo, o próprio objeto foi tido como bússola em cada análise, com vistas a uma menor porção de parcialidade nos resultados alcançados, ainda que o pesquisador nunca tenha se ausentado em sua pesquisa.

Por isso, a metodologia utilizada sempre esteve maleável e passível ao objeto de análise, não sendo rígida, nem imutável. A cada informação apresentada, assim que se considerou necessário, os métodos foram reformulados e readequados, sempre respeitando o problema da pesquisa. De modo que os caminhos percorridos não fossem projetados a um fim pré-conhecido e, por isso, pré-determinado, mas que sempre representassem a própria essência dos grafismos, mais que os interesses do pesquisador.

Em síntese, este trabalho é produto de quatro momentos que, por vezes, não se sucederam, mas se complementaram, assim que se considerou necessário. São eles: o estudo do referencial teórico-conceitual, o registro do objeto de pesquisa, a análise dos dados e a escrita das considerações e reflexões. Cumpre destacar que os trabalhos de campo desta pesquisa contaram com o apoio do Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem (LAEP/CeGEO/ICT/UFVJM) (Figura 7).

Os trabalhos de campo consistiram em atividades de reconhecimento da área, com coleta e revisão de dados geoambientais e de georreferência. Contou-se com o apoio de pesquisadores do Centro de Estudos em Geociências da UFVJM, que dedicaram-se à análise geológica, pedológica, da geomorfologia, da flora e fauna e paleoambiente. A serra do Espinhaço, os quartzitos e a vegetação de ecótono foram alguns dos pontos de discussão. Os estudos se encontram em andamento, mas desde já se mostram relevantes à pesquisa pelo potencial e oportunidade de conhecimento mais completo e detalhado da área de estudo.

Figura 7 - Atividades de campo realizadas durante o mestrado

<p>Professor Mateus e Professora Alessandra</p>  <p>Professor Marcelo Fagundes e Professor Matheus</p>	<p>Equipe em análise</p>  <p>Professora Alessandra</p>
 <p>Thiago Neves, Marcelo Fagundes e Cida Brito</p>	 <p>Heitor Bispo</p>
 <p>Thiago Neves e autor</p>	 <p>Autor</p>

Fonte: LAEP, 2017, 2018

Ainda sobre as atividades de reconhecimento da área, cumpre sublinhar a importância do apoio de Heitor Bispo, morador de Felício de Santos, estudioso e conhecedor da área. Todos os sítios que compõem esta dissertação foram identificados por ele, via informações de outros moradores. Os sítios Matão 1 e 2, e os sítios Seriema 1 e 2 foram identificados durante o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, o próprio recorte de estudo foi alterado para que possa abranger esses outros também implantados na Serra do Jambreiro. Como a área não é de todo conhecida, é bastante possível que outros sítios ainda estejam por ser evidenciados. Os que compõem este estudo são todos do Complexo Arqueológico Felício

dos Santos que, como apresentado no primeiro capítulo, já foi e tem sido foco de estudo em outros sítios com arte rupestre.









Ainda que essas outras pesquisas sigam perspectivas diferentes das aqui defendidas, acredita-se que os resultados nelas obtidos são interessantes à análise por fornecerem um conhecimento mais amplo do entorno, ainda que ele apenas seja mencionado e não faça parte de nenhuma análise no âmbito desta dissertação.

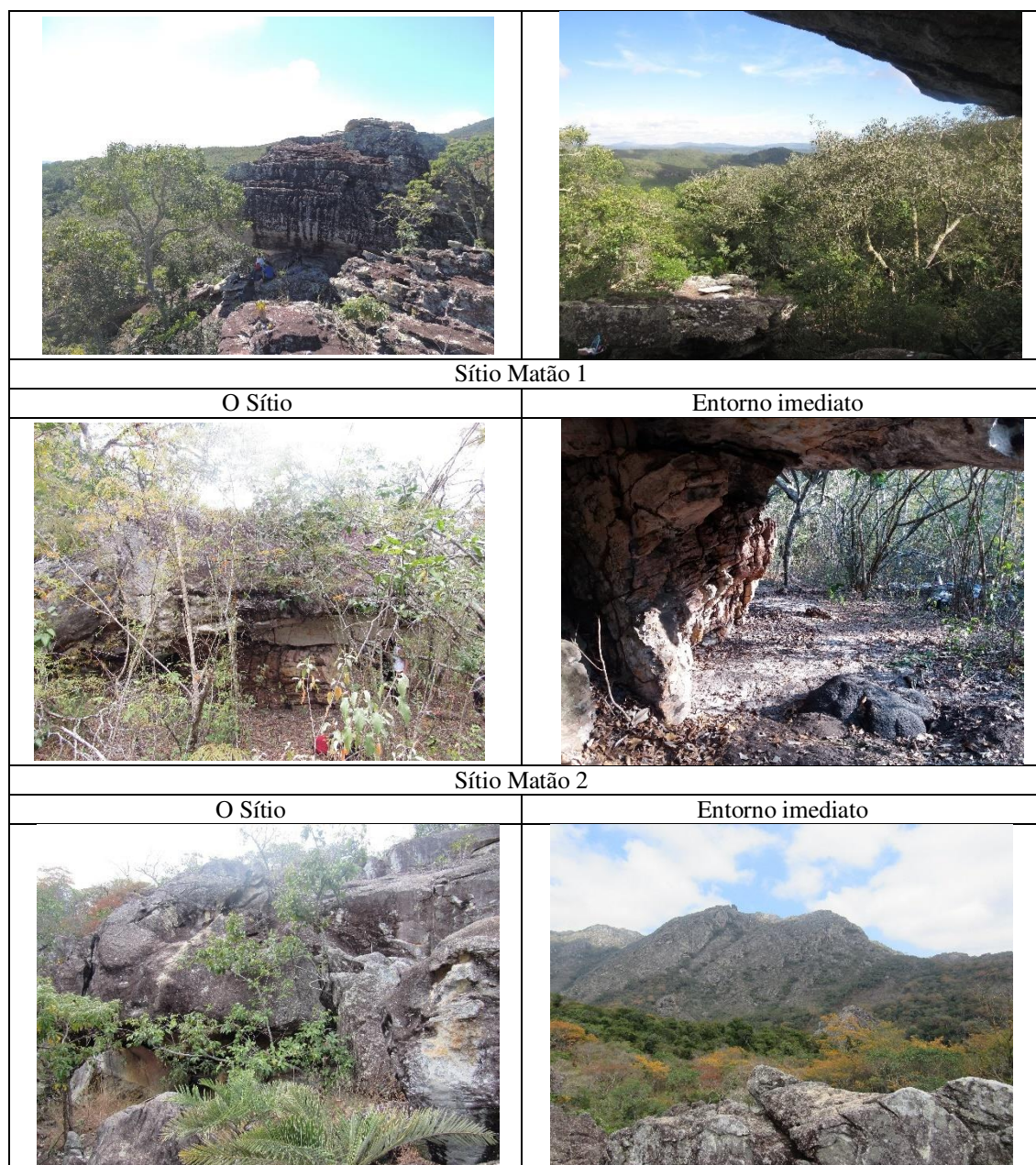
Assim, buscou-se caracterizar cada sítio identificado o mais minuciosamente possível para que informações particulares não sejam perdidas, ainda mais em condições limitadas de muitas possibilidades de trabalho de campo. Diferentemente do estudo em lítico e material cerâmico, o arqueólogo que se dedica à arte rupestre se vê limitado por não ter seu objeto em seu laboratório. Esta é uma das justificativas que sustentam o uso da fotografia, mas mesmo ela, além de ser bastante comprometida (por ser um registro sob uma lente), só captura um momento, em fotos feitas sob uma metodologia, mas direcionadas a interesses que mudam no decorrer das investigações. Por isso, o retorno a campo e a revisitação dos sítios é uma necessidade imposta pela própria pesquisa, pela carência de outras informações que são indispensáveis ao prosseguimento dos estudos e considerações das análises.

Os caminhos percorridos até os sítios são trilhas usadas pelos moradores desde tempos longínquos. São caminhos de outrora sem data de origem, o que corrobora a hipótese de que podem ser trilhas que foram usadas por indígenas. Essas linhas não cortam a serra, pelo contrário, elas a costura e une, podendo ter cada sítio como ponto. É também em relação a essas características que os sítios são entendidos como de passagem (FAGUNDES, 2016), não só porque foram usados por povos nômades, mas porque estavam à beira desses caminhos que, se não existiam em função dos sítios, foram mantidos pela caminhada por entre a mata de Jambreiro (Figura 8).

Figura 8 - Os sítios arqueológicos analisados

OBJETOS DE ESTUDOS: OS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS EM QUESTÃO	
Sítio Sampaio	
O Sítio	Entorno imediato

	
Sítio Jambreiro	
O Sítio	Entorno imediato
	
Sítio Seriema 1	
O Sítio	Entorno imediato
	
Sítio Seriema 2	
O Sítio	Entorno imediato
	
Sítio Indaiá	
O Sítio	Entorno imediato



Fonte: LAEP

As trilhas abertas foram percorridas. Em caminhos mais fechados e pouco usados, como o que leva ao Indaiá e a Sampaio, em alguns momentos, aconteceu de a equipe se perder. Nessas situações, em mata, uma bússola ajuda bem menos que o conhecimento de um morador da área. Em trilhas mais abertas e ainda em uso pela população local, as chances de isso acontecer são menores. Apesar de Jambreiro estar à beira de caminhos ainda atuais, os usos recentes deles parecem ser quase nulos, a despeito de terem sido identificadas em Sampaio e Sassafrás gravações contemporâneas que se configuram “crime” contra o patrimônio, mas, ao mesmo tempo, indicam reuso e ocupação do abrigo. Situação complexa que permeia esta dissertação de modo distanciado, em função do próprio objetivo proposto. Em pontos dessas

trilhas, o entorno imediato do sítio foi caracterizado e georreferenciado de modo a ser possível a constituição de uma malha de informações que não envolva cada sítio, mas forneça dados do meio onde eles se encontram.

Assim, cada sítio não foi entendido como um mundo à parte encapsulado e com um ambiente externo que o circunda, nem mesmo foi tido como um ponto inserido nesse meio, ou seja, como objetos fixados em um todo maior que se relaciona a eles meramente via essa característica, que também os diferem e separam do ambiente imediato. Eles também não foram tidos como uma camada antrópica (os vestígios, usos e pinturas) sobre uma camada natural (ambiente e abrigos), nem mesmo em relação oposta, onde cada sítio pudesse ser considerado como indiferente ao meio, como se eles não se afetassem. Porém, não como envolvido, nem inserido, nem mesmo indiferente. Os sítios foram analisados como componentes do meio, não no sentido de partes que podem ser separadas e entendidas isoladamente, mas na qualidade de elementos indissociáveis. A serra do Jambreiro é como tal – seja em critérios arqueológicos, biológicos ou sociais – porque ambiente e vestígios arqueológicos coexistem.

Tal conclusão também sustenta a mesma afirmativa em outro contexto temporal: a Serra do Jambreiro se deu como tal porque ambiente, marcas e dinâmica social coexistiram e formaram uma paisagem. É essa premissa que orientou e justificou toda caracterização da área de estudo, bem como dos abrigos. Não obstante, uma vez que nem todos os abrigos foram utilizados para a pintura, acredita-se que particularidades físicas e/ou de localização foram responsáveis pela escolha dos sítios. Ainda que cada sítio seja detalhadamente caracterizado, a não averiguação dos outros afloramentos não pintados impossibilita o levantamento de dados que, em análise comparativa, proporcionariam a identificação de aspectos particulares que podem justificar a escolha, e não de afloramentos a serem pintados.

Mesmo que esses critérios possam ser evidenciados por características similares entre os abrigos pintados, acredita-se que, para além de demandar uma empreitada extensa e de exigir um fôlego considerável que falta neste projeto, tal discussão se mostraria frágil por depositar na materialidade os critérios e prerrogativas de escolhas dos lugares a que se ocupou. Pretender algo do tipo não é partir da materialidade para se buscar a imaterialidade nas relações, mas defender o imperativo da materialidade na dinâmica social e de critérios desse nível. A diversidade de painéis e de paredes consideradas em “bom estado” para pintura e que não foram utilizadas ressaltam que tais escolhas não se deram graças à materialidade nem a partir dela, mas tinham os seus acordos em níveis ideológicos. Isto porque o objetivo da pintura não era uma ação sobre a rocha, como a atividade de lascamento, mas uma (re)ação sobre a sociedade que habitou a serra.

Durante as caminhadas até os sítios e nas proximidades deles, cursos hídricos foram identificados e também fotografados, assim como possíveis fontes de matéria-prima lítica. Nessas oportunidades em campo, pontos foram georreferenciados via GPS e as visadas foram fotografadas a partir deles.

Em Jambreiro, Matão 1 e Matão 2, a serra do Matão foi tida em maior consideração por ser entendida como um marco sociogeográfico¹. O mesmo aconteceu em Seriema 1, Seriema 2 e Sassafrás, mas tendo um pico em específico. Em Sassafrás, a localização de outros sítios na visada a partir dele também recebeu atenção. Isso se justifica por duas questões em especial: as alterações vegetacionais, não só ambientais e climáticas, mas também antrópicas, que poderiam possibilitar a visão direta de um ao outro, além do muito possível conhecimento da existência dos outros abrigos por aqueles que os pintaram, provavelmente em concomitância.

Nos sítios, dados quantitativos e qualitativos também foram levantados. Apesar de não seguir nenhuma tabela pré-desenhada, em todos eles a área abrigada e os painéis foram medidos. Suas orientações de visada e a verificação da existência de outros vestígios também foram tabuladas. Foram observados fatores como a relação entre os painéis; o local das pinturas no abrigo, se no teto ou na parede, em pontos altos ou não, com ampla visibilidade ou não; a proporção de ocupação dos painéis, ou seja, a densidade de figurações identificadas em cada painel, dividido em quadrantes; as dimensões dos painéis (comprimento e altura); as características dos painéis, se plano, com fissuras, dobras, alto-relevos e intervenções naturais ou antrópicas recentes.

O estado de conservação, o impacto de bioperturbações e uso recente do abrigo também foram considerados, uma vez que, embora contenham vestígios do passado, os sítios arqueológicos se encontram e fazem parte da dinâmica do presente, sendo, ainda, (re)identificados, (re)utilizados e (re)significados, tendo interferências de processos ambientais e de ações humanas. Esforçou-se a isso para que a condição do sítio seja acompanhada e registrada, também por ser ele um bem da humanidade, como também por ser presente na dinâmica social dos habitantes atuais. Assim, esse detalhamento não só se justifica pela caracterização e informação que constituem o corpo desta dissertação, mas pelo próprio ofício de arqueólogo.

No decorrer da pesquisa foram realizadas atividades de campo em datas e horários distintos, de modo a se obter uma maior variedade de informações sobre essas influências nos

¹ De acordo com Fagundes et al. (2019): “Como marcos sociogeográficos entende-se a junção de características referenciais que dizem respeito à união da fisiografia e marcos artificiais (signos) e das relações êmicas que sociedades estabelecem (símbolos). Com isso não se pretende dissociar o caráter social da ciência geográfica, intrínseco à disciplina, mas destacar as inter-relações que humanos constituem com seu ambiente”.

sítios em diferentes estações do ano. Um dos principais objetivos da ida a campo foi a caracterização da área de estudo. Desde o início da pesquisa, cada sítio foi entendido como um todo indivisível, que só existe de tal modo em virtude da existência de cada elemento que o constitui e o constrói. As dimensões físicas do abrigo, os aspectos das paredes, as cores das pinturas, as disposições das formas, os fatores diretamente relacionados aos painéis, como incidência direta de luz solar, umidade e biopertubações, para além da conservação do sítio, foram todos considerados como imprescindíveis para a existência do todo, de seu sentido e valor. Também receberam atenção as relações de aproveitamento e interações entre traços de pinturas diferentes, o ponto explorado do painel, a visibilidade e a presença de retoque de pinturas.

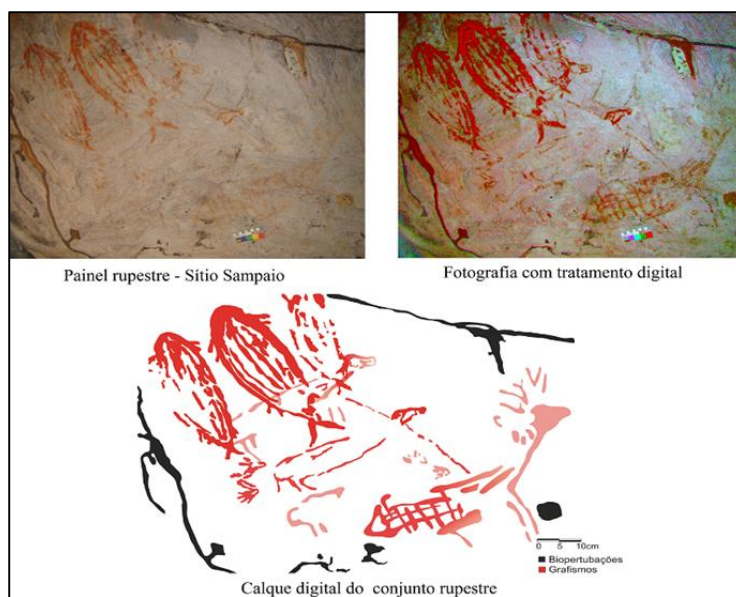
Como Isnardis (2004) sublinha, a fotografia não equivale à experiência em campo, uma vez que se trata de um registro instantâneo de uma lente sendo limitado a uma perspectiva, a condições de luz, foco e ângulo específicos que, tomado exclusivamente como objeto de análise, fornece um material extremamente limitado. Sutis alterações no relevo da parede do abrigo, sombras, ou o próprio foco do equipamento podem provocar distorções nas imagens em proporções variadas, que tornam a fotografia um método e um material extremamente frágil e questionável. Contudo, é inviável a ida a campo, assim que se considera necessário, por diversos fatores. Por isso, apesar do conhecimento das limitações e contrapontos, considerou-se vital o uso da fotografia como um registro do material, se valendo de uma metodologia de fotografia que objetiva as menores distorções das imagens. Os painéis foram fotografados sob um mesmo ângulo de 90° e a mesma distância em relação à câmera (valor variado em decorrência das especificidades de cada painel).

Em laboratório, nas dependências do LAEP/CeGeo/UFVJM, as fotografias foram analisadas em *softwares* especializados de tratamento de imagem. Os programas possibilitam alterações na imagem que podem sugerir um maior detalhamento de aspectos não observados em campo, que podem, assim, serem caracterizados e analisados. Assim como a fotografia, os programas de processamento de imagem disponíveis também recebem diferentes críticas. Eles editam propriedades da imagem, alterando-as ou substituindo elementos. Brilho, contraste e foco são algumas das configurações que, distorcidas, podem produzir algo inteiramente diferente da própria fotografia e, por isso, muito distante do visto e existente *in loco* (ISNARDIS, 2004).

Contudo, foram as verificações em campo que tiveram maior peso nas análises, podendo o registro fotográfico ser considerado mais como apontamento do que um objeto de análise. Em laboratório, foi feito calque digital das figuras visando um trabalho mais flexível

com as pinturas e com profusões de informações menores que não seriam analisadas (Figura 9). O calque digital limpa a fotografia deixando as pinturas em estado nu, ainda que não se pode esquecer a condição delas fora da parede, seja seu estado cru. Em todas as atividades de campo, cada grafismo foi analisado.

Figura 9 - Exemplo do processo de tratamento e calque de imagem



Fonte: Autor.

Assim, como feito no sítio Sampaio, no âmbito da monografia de conclusão de curso (GRECO, 2017), considerou-se válido, primeiramente, caracterizar cada um em critério morfológico. Os antropomorfos foram esquematizados sob as divisões de tronco, membros e extremidades; já os quadrúpedes e cervídeos foram detalhados pelas categorias de corpo, hastes e membros; por fim, os pisciformes também tiveram uma análise em menor escala considerando terços do corpo e cauda. Outros zoomorfos receberam outras classificações que serão apresentadas. Cumpre destacar que, ainda que partes dos grafismos fossem comparadas a partes de corpos de animais, eles não foram entendidos como representações ou símbolos que se remetem a animais, mas exclusivamente entendidos enquanto zoomorfos. A escolha dos termos utilizados também se deu pela necessidade de nomeação de divisões categóricas simples e inteligíveis das pinturas, que, com isso, pudessem ser analisadas em menores escalas.

Os dados dos grafismos constituíram tabelas qualitativas. Criou-se pranchas para cada tipo de grafismo, zoomorfo e antropomorfo constituídas por características tomadas em questão. Além das informações de morfoanatomia, a localização e ocorrência de relação com

outro(s) grafismo(s) também foram consideradas para serem tabuladas. Veja os modelos de pranchas a seguir:

Prancha 1 - Quadro esquemático de análise de cervideoforme

PINTURA					TEMÁTICA				
					Cervideoforme				
					OBSERVAÇÕES				
					LOCALIZAÇÃO				
					Teto			Parede	
FORMA DO CORPO									
Biconvexo simétrico		Biconvexo dissimétrico		Dorso sinuoso		Retangular		Ausente/Não identificado	
PREENCHIMENTO DO CORPO									
Linhas perpendiculares		Linhas paralelas		Vazio		Completo - silhueta		Ausente/Não identificado	
MEMBROS SUPERIORES									
Em curva para dentro		Em curva para fora		Paralelas		Ausente/Não identificado		Dessemelhantes	
MEMBROS INFERIORES									
Em curva para dentro		Em curva para fora		Paralelas		Ausente/Não identificado		Dessemelhantes	
CAUDA									
Curva para cima		Curva para baixo		Reta horizontal		Ausente/Não identificado			
HASTES (GALHADA)									
Uma simples		Uma ramificada		Duas simples		Duas ramificadas		Ausente/ Não identificado	
EM RELAÇÃO DE SOBREPOSIÇÃO									
Não/Não identificado		Sim e em justaposição		Sim e com compartilhamento de traços		Sim em simples		Sim em intensas	
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO							
		Dorso médio-dianteiro		Dorso traseiro e cauda		Cabeça		Patas	

GRAFISMO RELACIONADO EM SOBREPOSIÇÃO				
Cervideoforme				
	PARTE DO CORPO			
	Dorso médio-dianteiro	Dorso traseiro e cauda	Cabeça	Patas
Quadrúpedeforme				
	PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
	Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro	Patas
Pisciforme				
	PARTE DO CORPO SOBREPOSTA			
	Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseiras (último 1/3)	Cauda
Antropomorfo				
	PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
	Tronco	Membros superiores	Membros inferiores	Extremidades (mãos/pés)
Geométrico				
	PARTE EM SOBREPOSIÇÃO			
	Completo	Até metade	Porção lateral	

Fonte: Autor.

Prancha 2 - Quadro esquemático de análise de quadrúpedeforme

PINTURA			TEMÁTICA		
			Quadrúpedeforme que não cervideoforme		
			OBSERVAÇÕES		
			LOCALIZAÇÃO		
			Teto		Parede
FORMA DO CORPO					
Biconvexo simétrico	Biconvexo dissimétrico	Dorso sinuoso	Retangular	Ausente/Não identificado	
PREENCHIMENTO DO CORPO					
Linhas perpendiculares	Linhas paralelas	Vazio	Completo - silhueta	Ausente/Não identificado	
MEMBROS SUPERIORES					
Em curva para dentro	Em curva para fora	Paralelas	Ausente/Não identificado	Dessemelhantes	
MEMBROS INFERIORES					
Em curva para dentro	Em curva para fora	Paralelas	Ausente/Não identificado	Dessemelhantes	
CAUDA					
	Curva para baixo	Reta horizontal	Ausente/Não identificado		

Curva para cima					
HASTES (GALHADA)					
Uma simples	Uma ramificada	Duas simples	Duas ramificadas	Ausente/ Não identificado	
EM RELAÇÃO DE SOBREPOSIÇÃO					
Não/Não identificado	Sim e em justaposição	Sim e com compartilhamento de traços	Sim em simples	Sim em intensas	
	PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO				
	Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro	Patas	
	GRAFISMO RELACIONADO				
	Quadrúpedeforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro	Patas
	Cervideoforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Dorso médio- dianteiro	Dorso traseiro e cauda	Cabeça	Patas
	Pisciforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseiras (último 1/3)	Cauda
	Antropomorfo				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Tronco	Membros superiores	Membros inferiores	Extremidades (mãos/pés)
Geométrico					
	PARTE EM SOBREPOSIÇÃO				
	Completo	Até metade	Porção lateral		

Fonte: Autor.

Prancha 3 - Quadro esquemático de análise de pisciforme

PINTURA	TEMÁTICA	
	Pisciforme	Em par
		x
	OBSERVAÇÕES	
	LOCALIZAÇÃO	
	Teto	Parede
FORMA DO CORPO		

Biconvexo simétrico	Biconvexo dissimétrico	Circular	Alongado	Ausente/Não identificado
PREENCHIMENTO DO CORPO				
Linhas perpendiculares	Linhas paralelas	Vazio	Completo - silhueta	Ausente/Não identificado
NADADEIRAS DIANTEIRAS				
Em curva para dentro	Em curva para fora	Paralelas	Ausente/Não identificado	Dessemelhantes
NADADEIRAS TRASEIRAS				
Em curva para dentro	Em curva para fora	Paralelas	Ausente/Não identificado	Dessemelhantes
NADADEIRAS CENTRAIS				
Em curva para dentro	Em curva para fora	Paralelas	Ausente/Não identificado	Dessemelhantes
CAUDA				
Em X	Em linha vertical	Em curvas para fora	Em curvas para fora	Ausente/ Não identificado
EM RELAÇÃO DE SOBREPOSIÇÃO				
Não	Sim e em justaposição	Sim e com compartilhamento de traços	Sim em simples	Sim em intensas
	PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
	Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseiras (último 1/3)	Cauda
	GRAFISMO RELACIONADO			
	Pisciforme			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseira (último 1/3)
				Cauda
	Quadrúpedeforme			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro
				Patas
	Cervideoforme			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Dorso médio- dianteiro	Dorso traseiro e cauda	Cabeça
				Patas
	Antropomorfo			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Tronco	Membros superiores	Membros inferiores
				Extremidades (mãos/pés)
	Geométrico			
		PARTE EM SOBREPOSIÇÃO		
		Completo	Até metade	Porção lateral

Fonte: Autor.

Prancha 4 - Quadro esquemático de análise de antropomorfo

PINTURA		TEMÁTICA			
		Antropomorfo			
		OBSERVAÇÕES			
		LOCALIZAÇÃO			
		Teto		Parede	
FORMA DO CORPO					
Biconvexo simétrico	Biconvexo dissimétrico	Circular	Em X	Quadrangular	
PREENCHIMENTO DO CORPO					
Linhas perpendiculares	Linhas paralelas	Vazio	Completo - silhueta	Ausente/Não identificado	
MEMBROS SUPERIORES					
Com articulações		Em ângulo agudo ou obtuso em relação ao corpo		Sem detalhamento	
MEMBROS INFERIORES					
Com articulações		Em ângulo agudo ou obtuso em relação ao corpo		Sem detalhamento	
GENITÁLIA FEMININA		GENITÁLIA MASCULINA			
MÃOS					
Em curva para dentro	Em curva para fora	Com desenho de dedos		Ausente/Não identificadas	
PÉS					
Em curva para dentro	Em curva para fora	Com desenho de dedos		Ausente/Não identificados	
CABEÇA					
Circular	Em linha vertical	Em curvas para fora	Em curvas para fora	Ausente/ Não identificado	
EM RELAÇÃO DE SOBREPOSIÇÃO					
Não/Não identificado	Sim e em justaposição	Sim e com compartilhamento de traços	Sim em simples	Sim em intensas	
	PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO				
	Tronco	Membros superiores	Membros inferiores	Extremidades (mãos/pés)	
	GRAFISMO RELACIONADO				
	Antropomorfo				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Tronco	Membros superiores	Membros inferiores	Extremidades (mãos/pés)
	Quadrúpedeforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro	Patas

	Pisciforme			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseiras (último 1/3)
	Cervideoforme			
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO		
		Dorso médio-dianteiro	Dorso traseiro e cauda	Cabeça
	Geométrico			
		PARTE EM SOBREPOSIÇÃO		
		Completo	Até metade	Porção lateral

Fonte: Autor.

Prancha 5 - Quadro esquemático de análise de geométrico

PINTURA			TEMÁTICA		
			Geométrico		
			OBSERVAÇÕES		
			LOCALIZAÇÃO		
			Teto	Parede	
FORMA DO GRAFISMO					
Biconvexo	Em linha	Circular	Retangular	Ausente/Não identificado	
PREENCHIMENTO DO GRAFISMO					
Linhas perpendiculares	Linhas paralelas	Vazio	Completo - silhueta	Ausente/Não identificado	
EM RELAÇÃO DE SOBREPOSIÇÃO					
Não/Não identificado	Sim e em justaposição	Sim e com compartilhamento de traços	Sim em simples	Sim em intensas	
	PARTE EM SOBREPOSIÇÃO				
	Completo		Até metade	Porção lateral	
	GRAFISMO RELACIONADO				
	Geométrico				
		PARTE EM SOBREPOSIÇÃO			
		Completo		Até metade	Porção lateral
	Quadrúpedeforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			
		Dorso dianteiro	Dorso médio	Dorso traseiro	Patas
	Pisciforme				
		PARTE DO CORPO EM SOBREPOSIÇÃO			

		Porção dianteira (primeiro 1/3)	Porção média (segundo 1/3)	Porção traseiras (último 1/3)	Cauda
	Antropomorfo				
		PARTE DO CORPO SOBREPOSTA			
		Tronco	Membros superiores	Membros inferiores	Extremidades (mãos/pés)
	Cervideoforme				
		PARTE DO CORPO SOBREPOSTA			
		Dorso médio-dianteiro	Dorso traseiro e cauda	Cabeça	Patás

Fonte: Autor.

Depois das atividades de campo, ou seja, na etapa de análise dos dados coletados, essas pranchas foram o primeiro momento de estudo. Para que se cumpram os objetivos propostos nesta dissertação, uma análise em microescala se vê imperativa. Por isso, ainda que acrescentem ao texto um número alto de páginas, considera-se fundamental que as pranchas de análise de cada painel sejam anexadas ao texto, uma vez que fazem parte da análise e são fontes da pesquisa.

Assim como essas, os esquemas quantitativos de análise dos grafismos de cada painel e dos sítios também fazem parte do corpo do texto. Os esquemas em questão são o resultado da segunda etapa de tabulação dos dados. Constituídos pelas informações das primeiras pranchas preenchidas, eles se detêm à sobreposição de dados referentes às relações entre grafismos e foram elaborados para que elas fossem quantificadas. Assim, em síntese, é possível sustentar que a primeira etapa da tabulação de dados transforma critérios qualitativos em quantitativos; e a segunda faz de dados quantitativos informações qualitativas que constituíram o corpo de resultados desta dissertação que, por essa metodologia, se apresentam de modo conciso – fator necessário à procura de afastamento das interpretações mirabolantes que em nada são científicas.

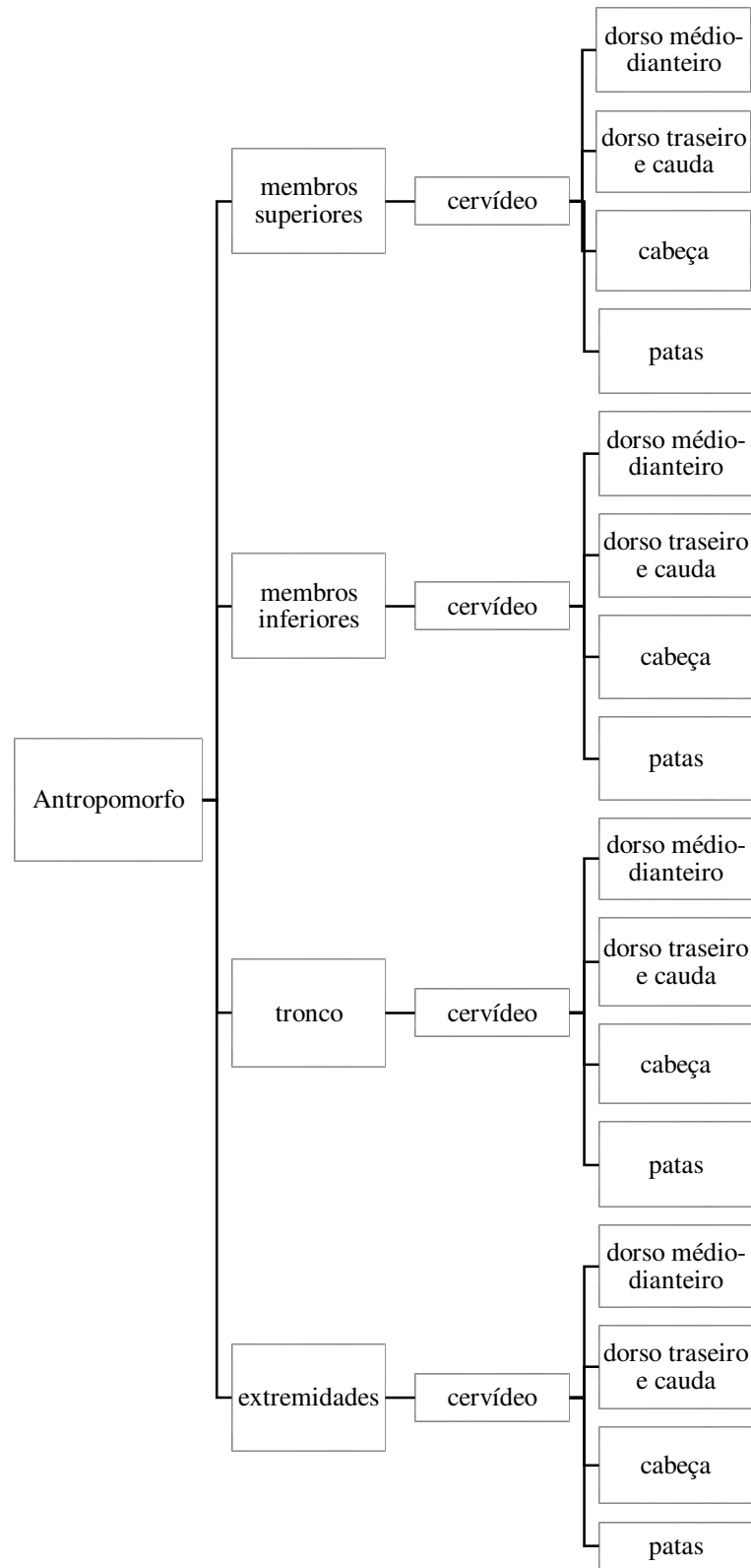
A associação entre pisciforme e cervideoforme, além das sobreposições, são uma recorrência na arte rupestre de Minas Gerais e constituem tema de debate recorrente restando o questionamento sobre como essas sobreposições se dão? Uma vez que o objetivo desta pesquisa é descortinar uma lógica de estruturação (um ordenamento comum à aparente desordem), se faz imperativo apresentar mais que casos de sobreposição e justaposição. Acredita-se que, ao tê-los como fim, a análise permaneceria em perspectiva macro, reducionista, generalista, que não seria capaz de demonstrar mais do que já foi dito, não evidenciando como a organização se dá, mas só quem nela participa – o que já é de conhecimento (PROUS, 1992). Por isso, o

segundo esquema de análise dos grafismos se deteve nas relações de cada um deles (de sobreposição ou não).

Buscou-se detalhar como as sobreposições se dão, ou seja, quais partes das figuras são sobrepostas por outras. Se o processo de significação consiste em estabelecer relações entre códigos e, se só nessas relações, a significação dos signos é possível, acredita-se que é possível, por isso, desvendar a lógica de estruturação dos painéis por meio da quantificação dessas qualidades. A repetição de um modo pode evidenciar uma específica recorrência de sobreposição, ou melhor, de pintura, de relação e ordenamento de um sistema linguístico. Para cada tipo de grafismo foi formulada uma tabela de análise comparativa entre ele e os demais. Aviformes, formas de répteis e fitoformes são raras e foram discutidas sob uma perspectiva ressaltando justamente essa característica. Veja os modelos analíticos a seguir.

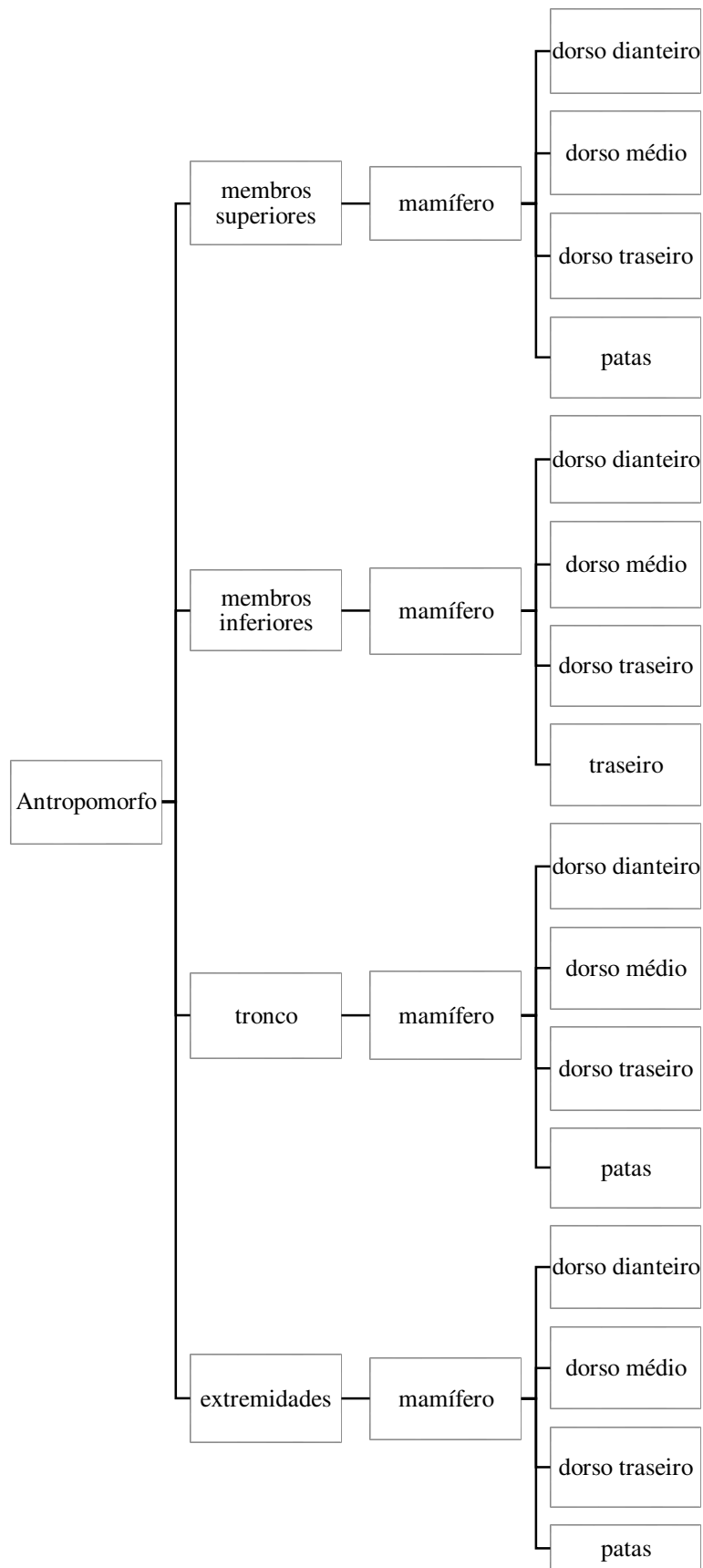
Os números alcançados depois foram analisados de modo comparativo entre os painéis de cada sítio e entre os sítios estudados. Os modos de sobreposição foram apresentados em gráficos com o objetivo de ressaltar a porcentagem de cada ocorrência. Partindo dos dados obtidos sobre os critérios associativos de pinturas, os painéis se tornaram alvo de análise, com o intuito de verificar a localização de cada ocorrência e suas inter-relações que pode descortinar o que se entende como uma estrutura. Juntos, os painéis constituem cada um dos sítios, que, sob a mesma premissa, foram analisados em seguida.

Prancha 6 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e cervideoforme

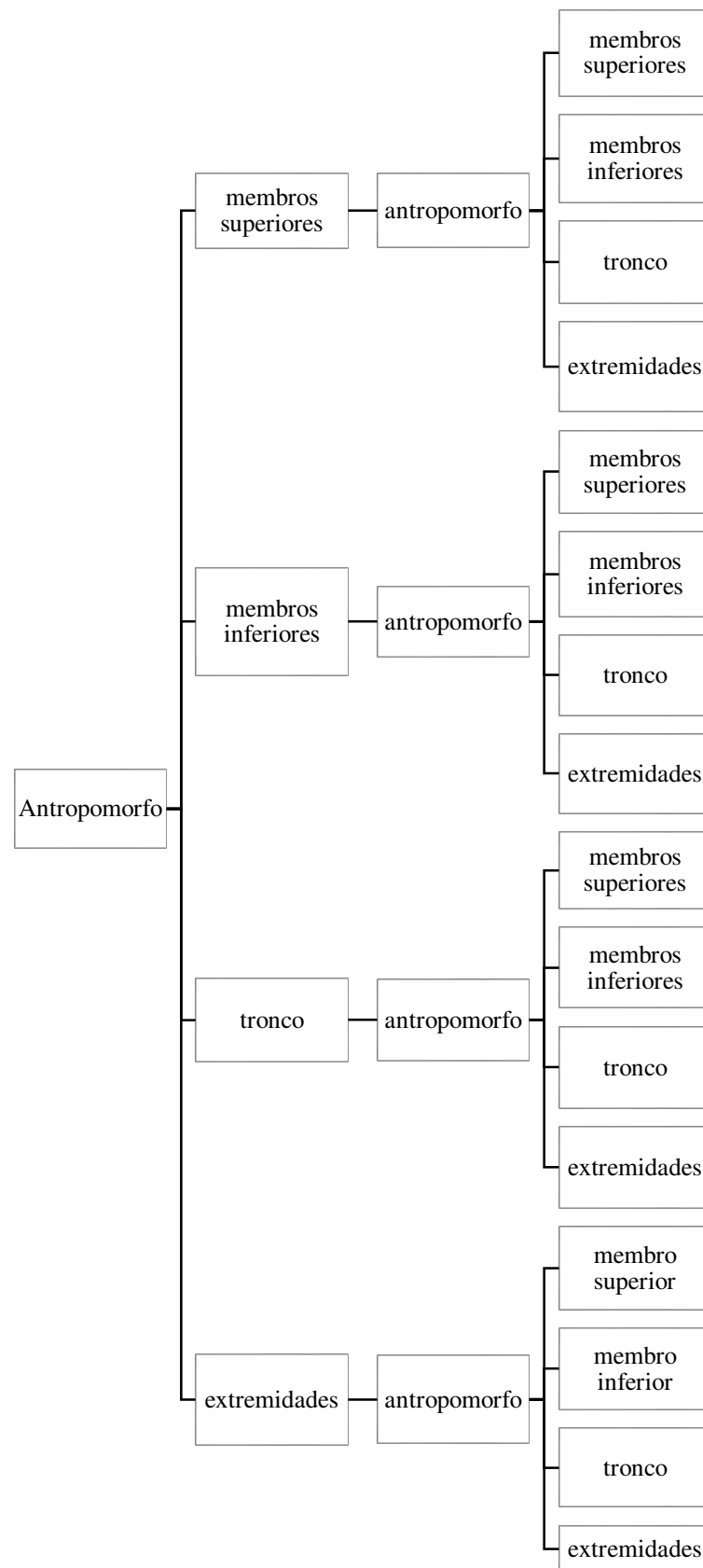


Fonte: Autor.

Prancha 7 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e quadrúpedeforme

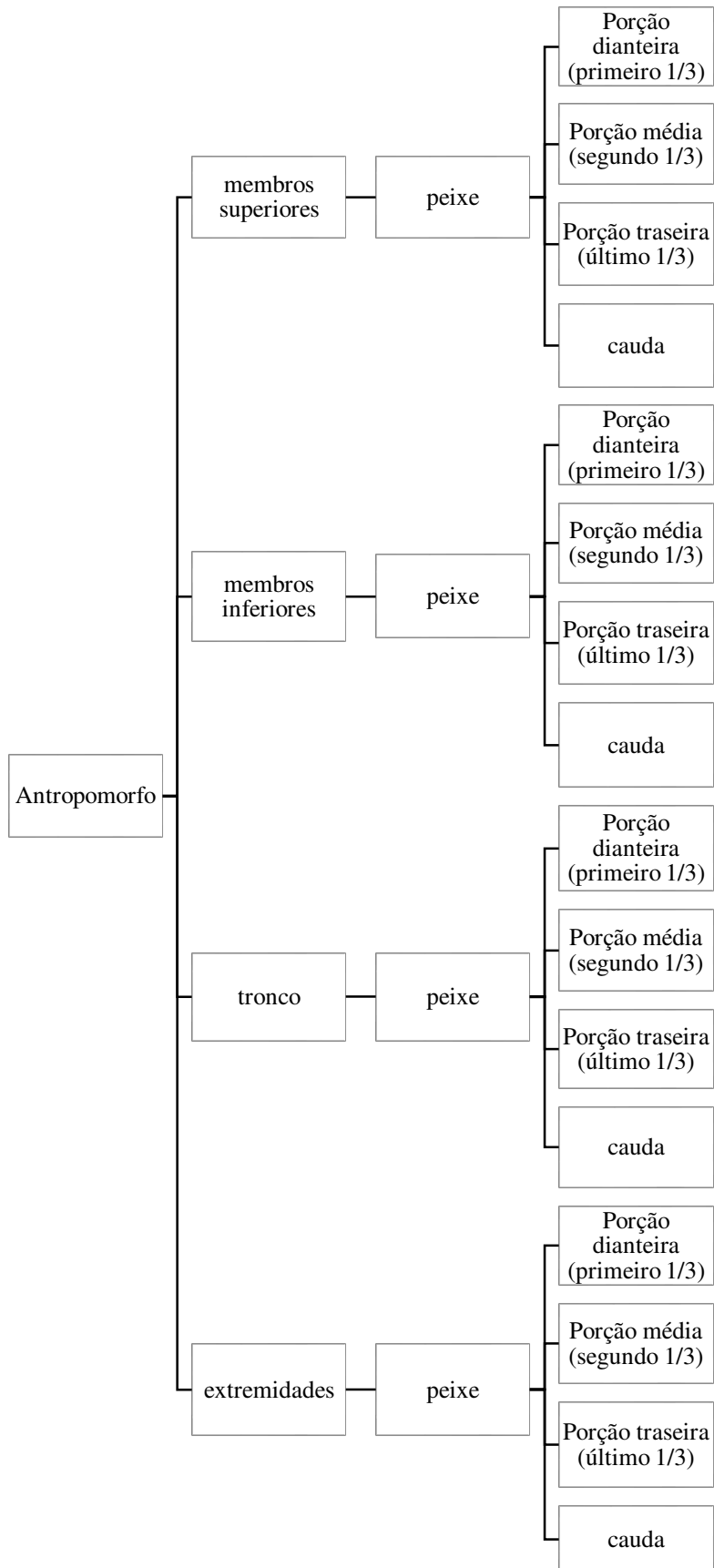


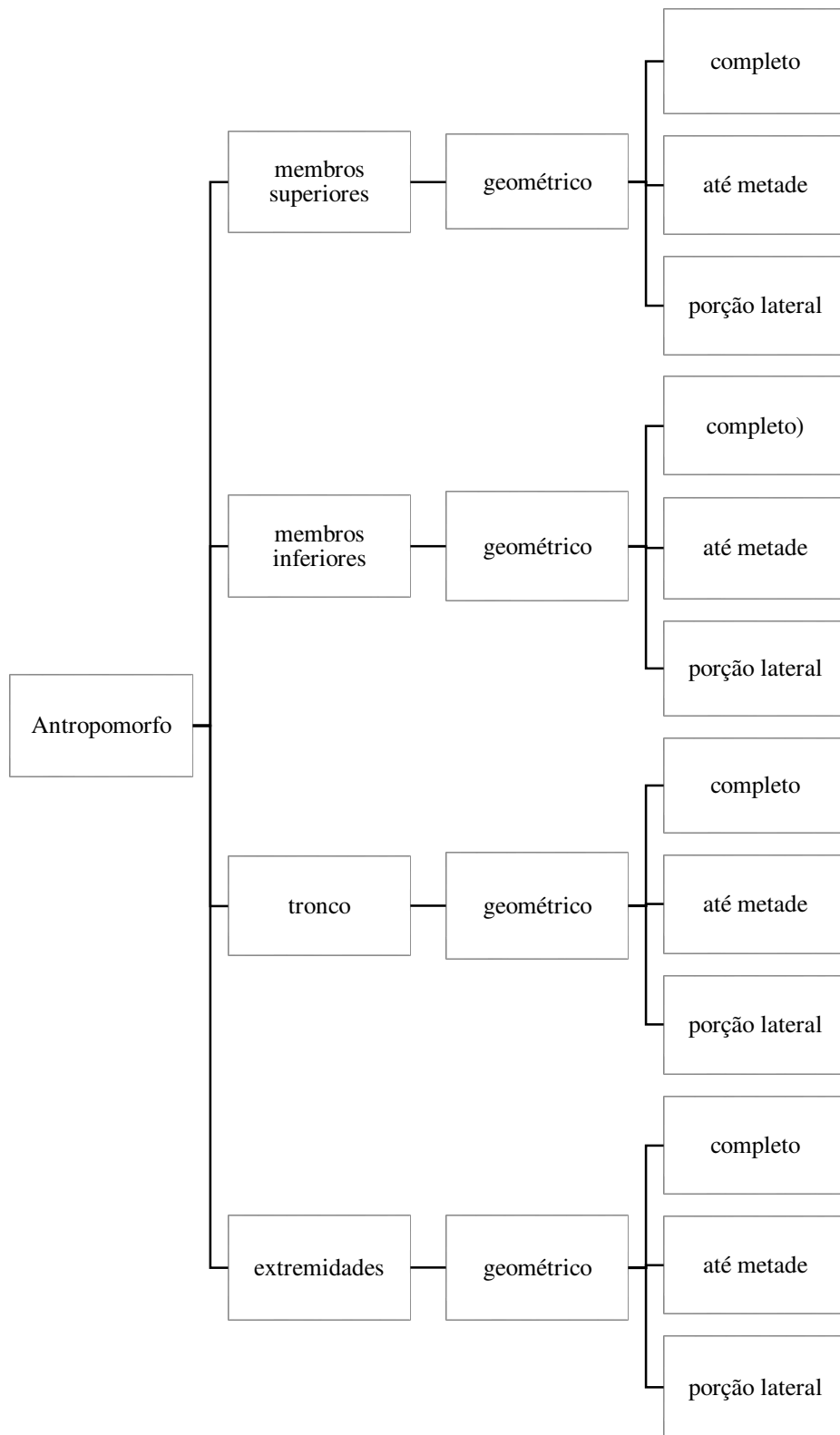
Prancha 8 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e antropomorfo



Fonte: Autor.

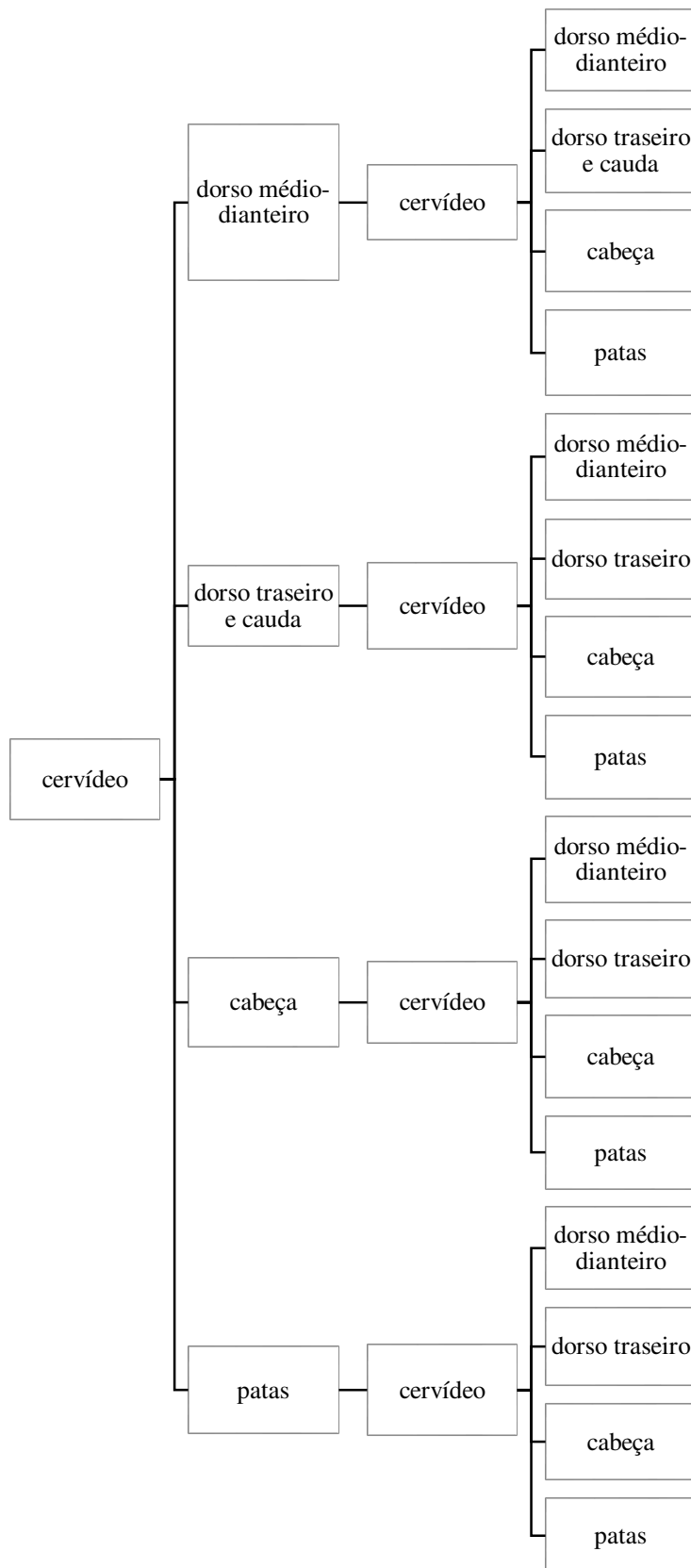
Prancha 9 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e pisciforme



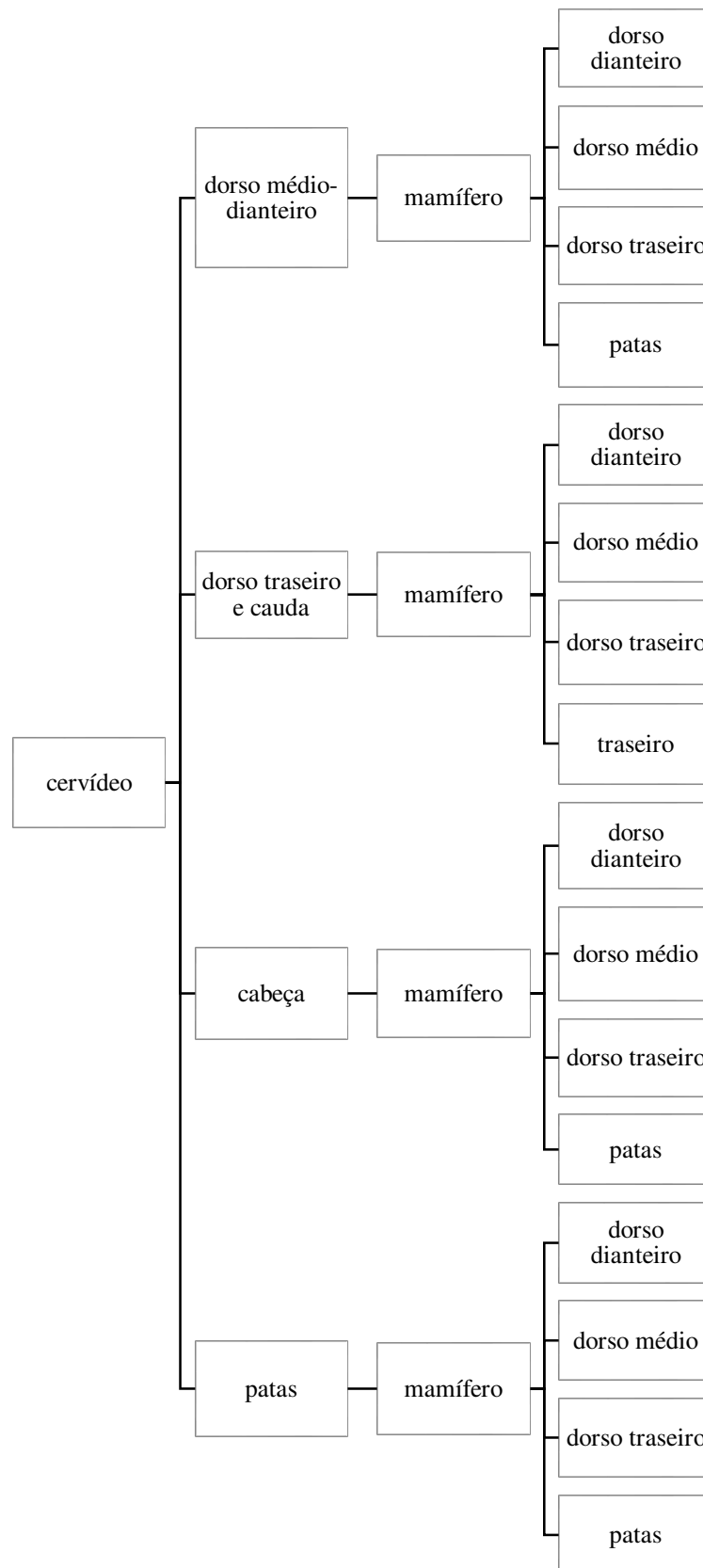
Prancha 10 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre antropomorfo e geométrico

Fonte: Autor.

Prancha 11 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervideoforme e cervideoforme

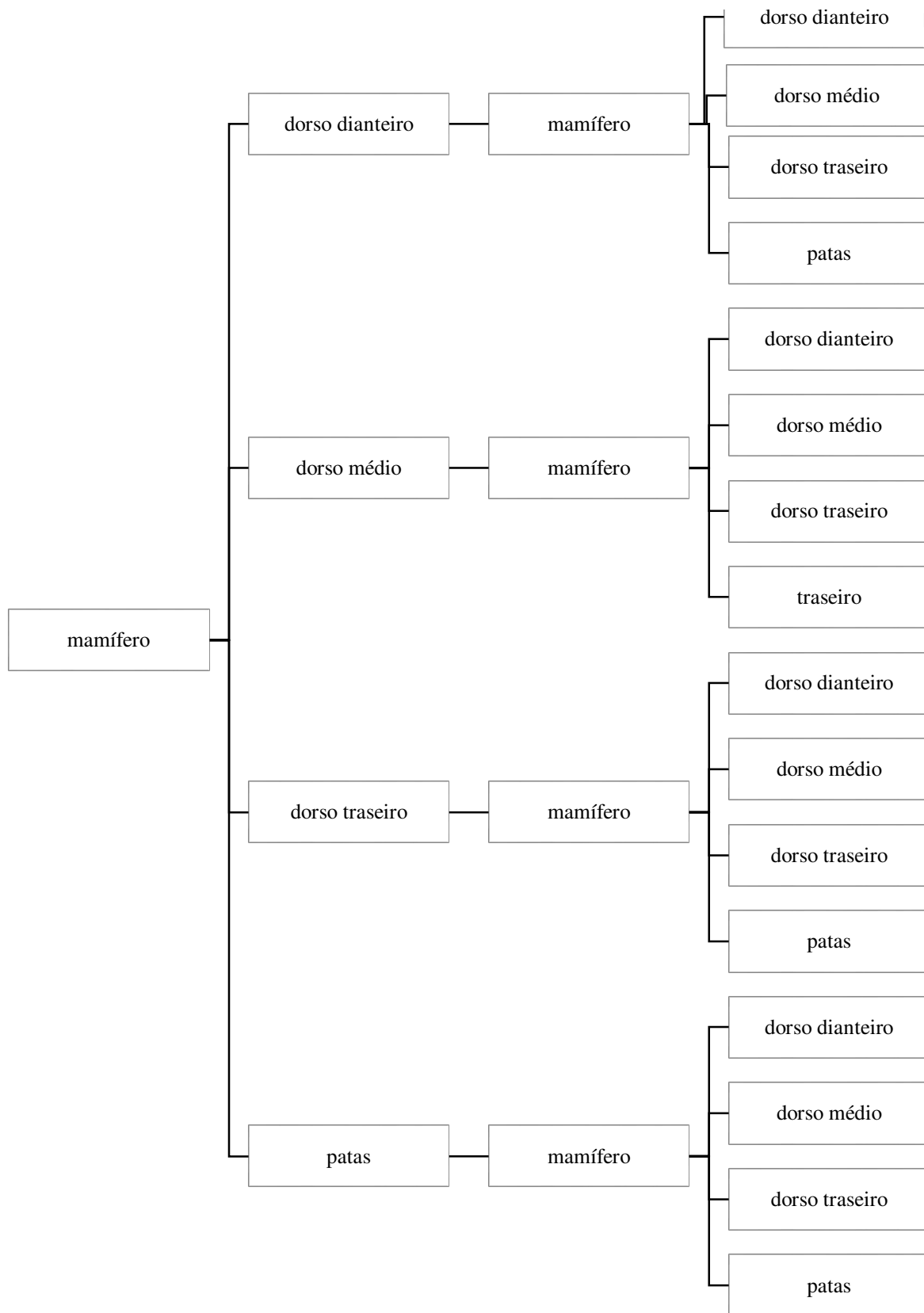


Prancha 12 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervídeoforme e quadrúpedeforme

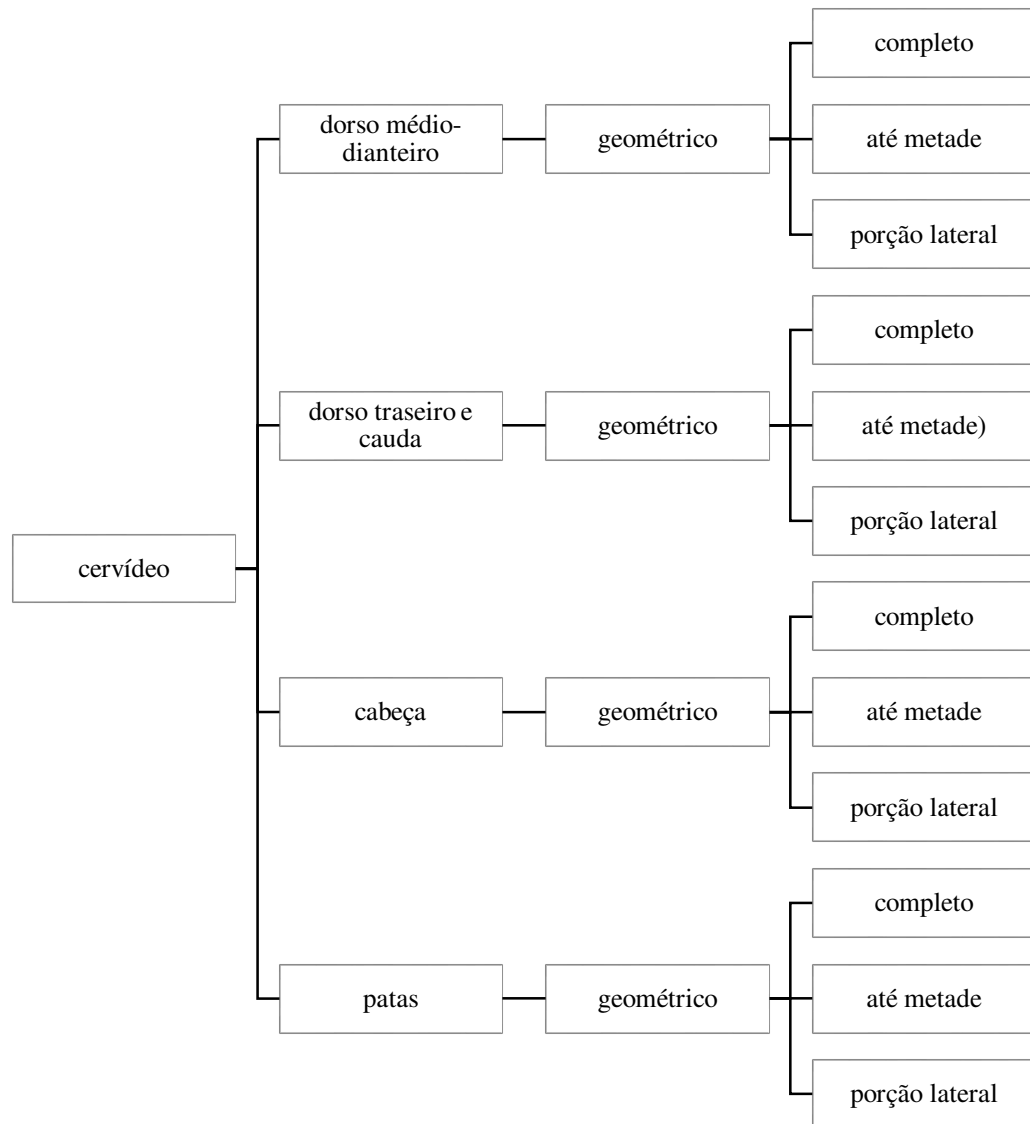


Fonte: Autor.

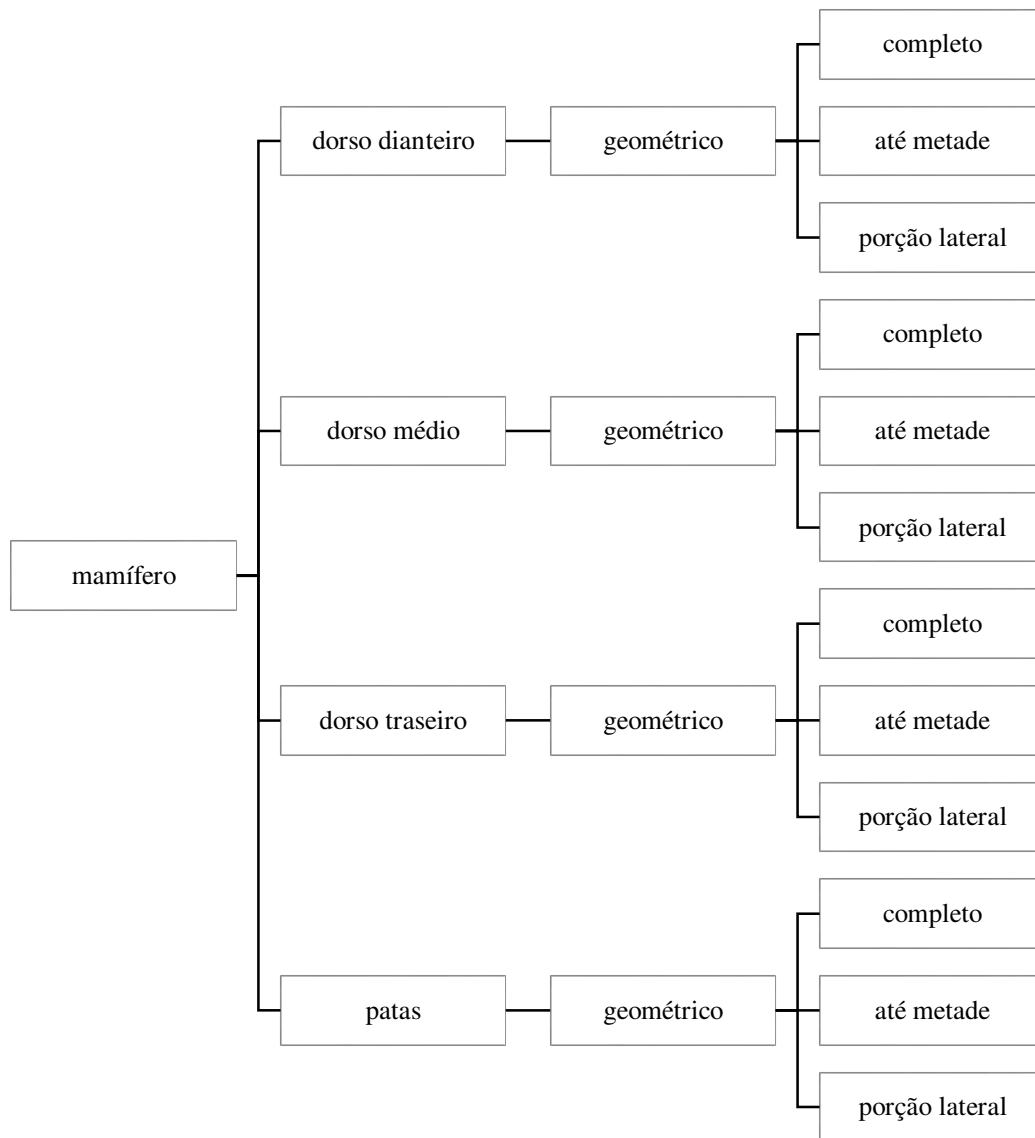
Prancha 13 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre mamífero e mamífero



Fonte: Autor.

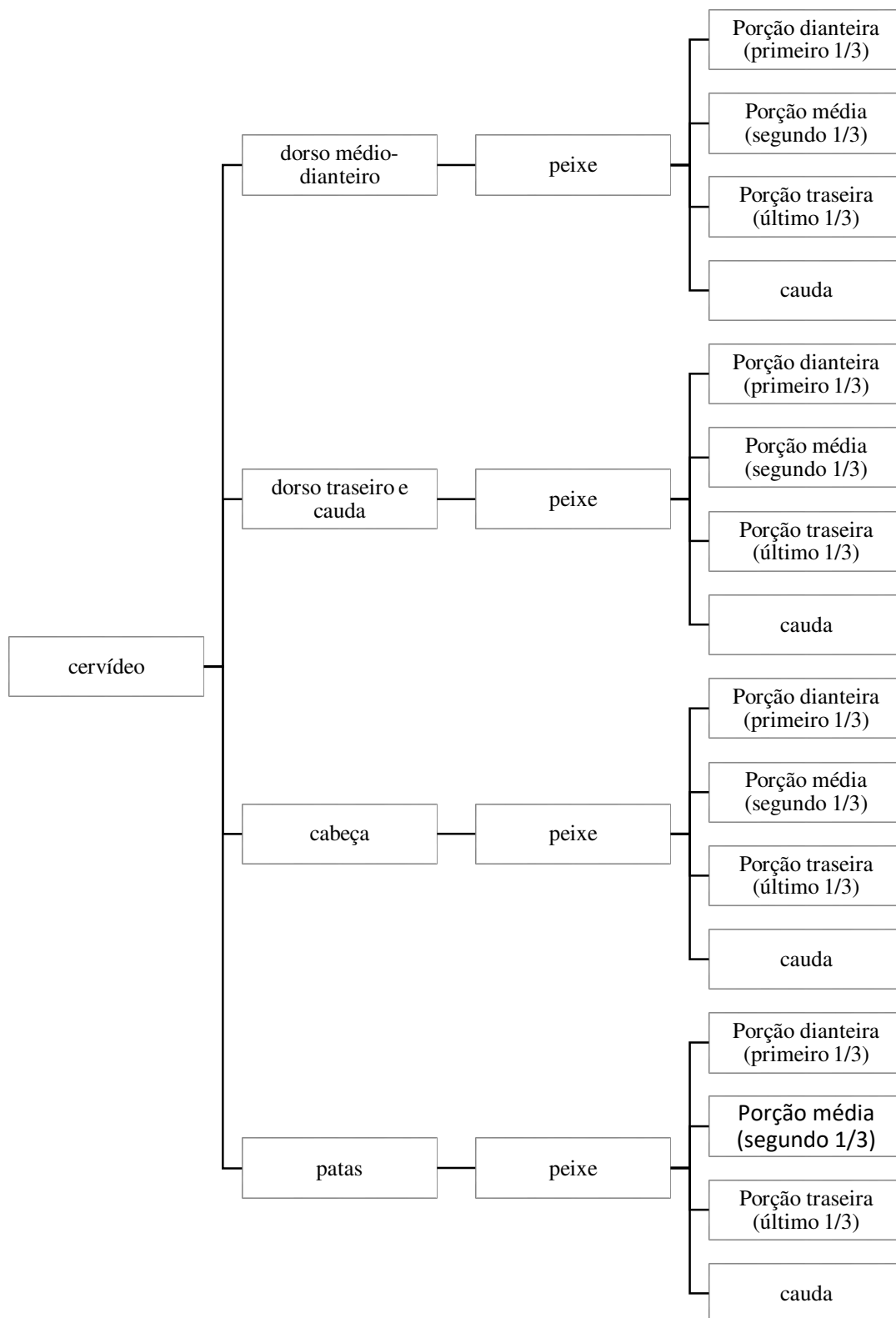
Prancha 14 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervídeoforme e geométrico

Fonte: Autor.

Prancha 15 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre quadrúpedeforme e geométrico

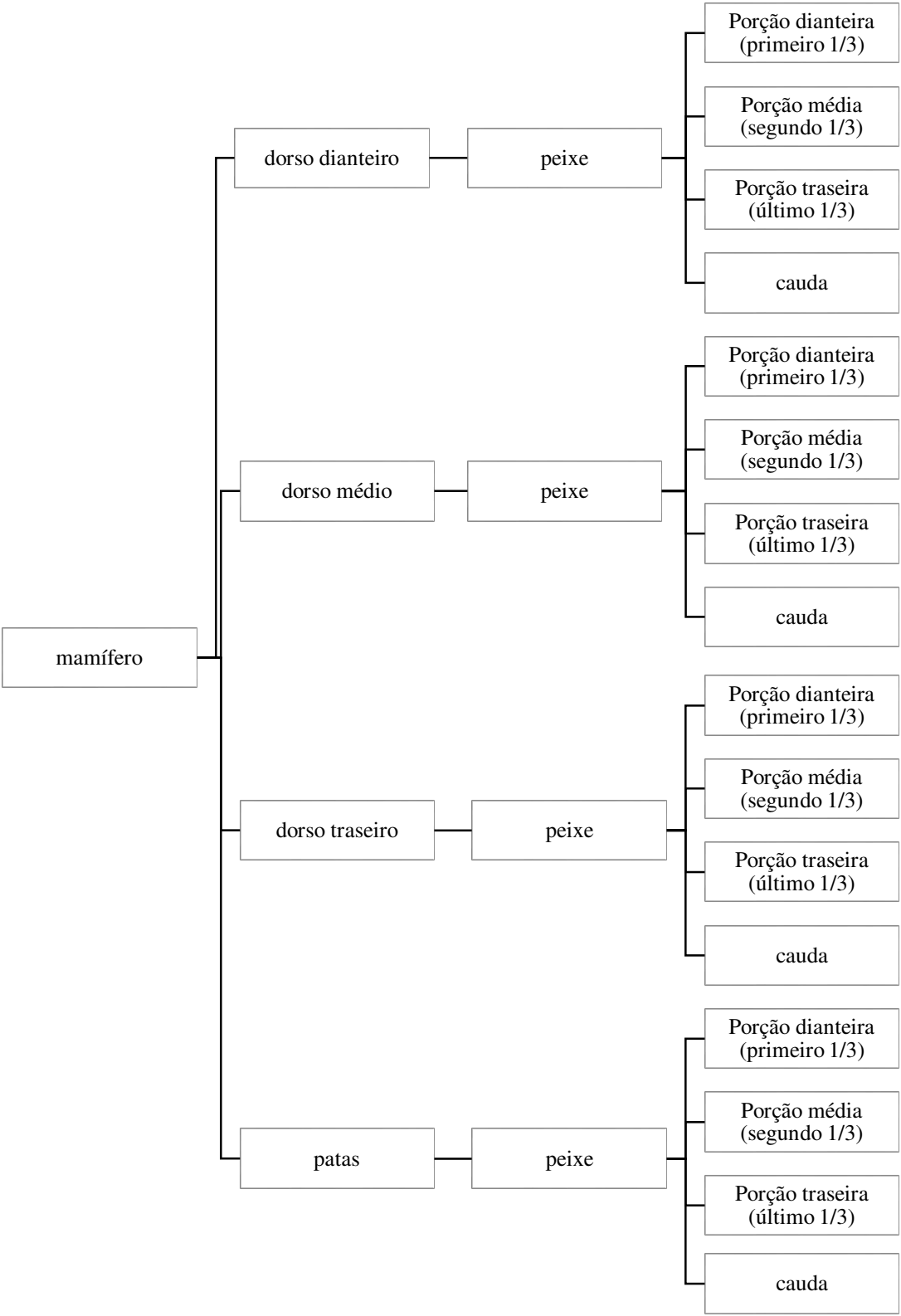
Fonte: Autor.

Prancha 16 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre cervídeoforme e pisciforme

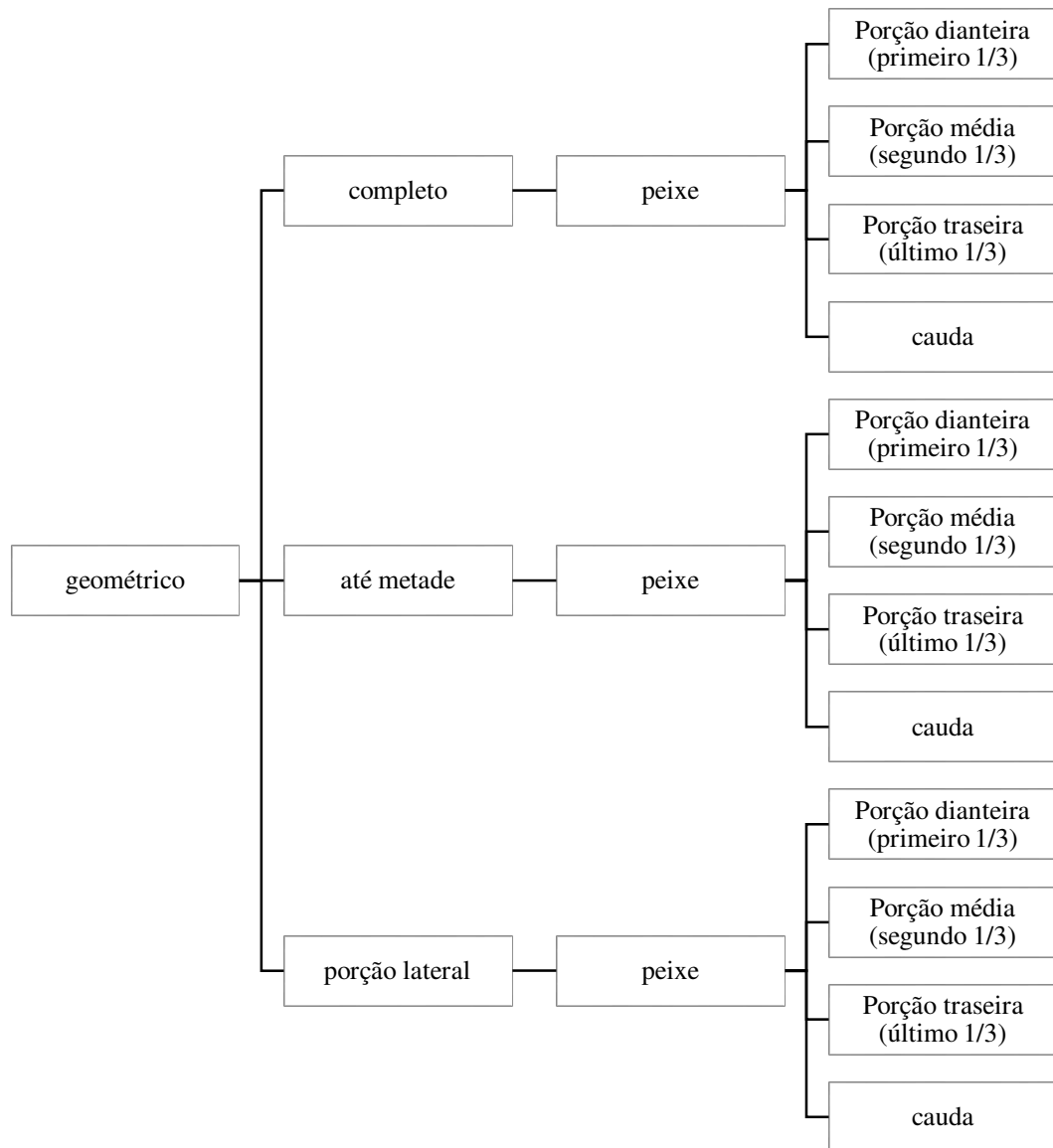


Fonte: Autor.

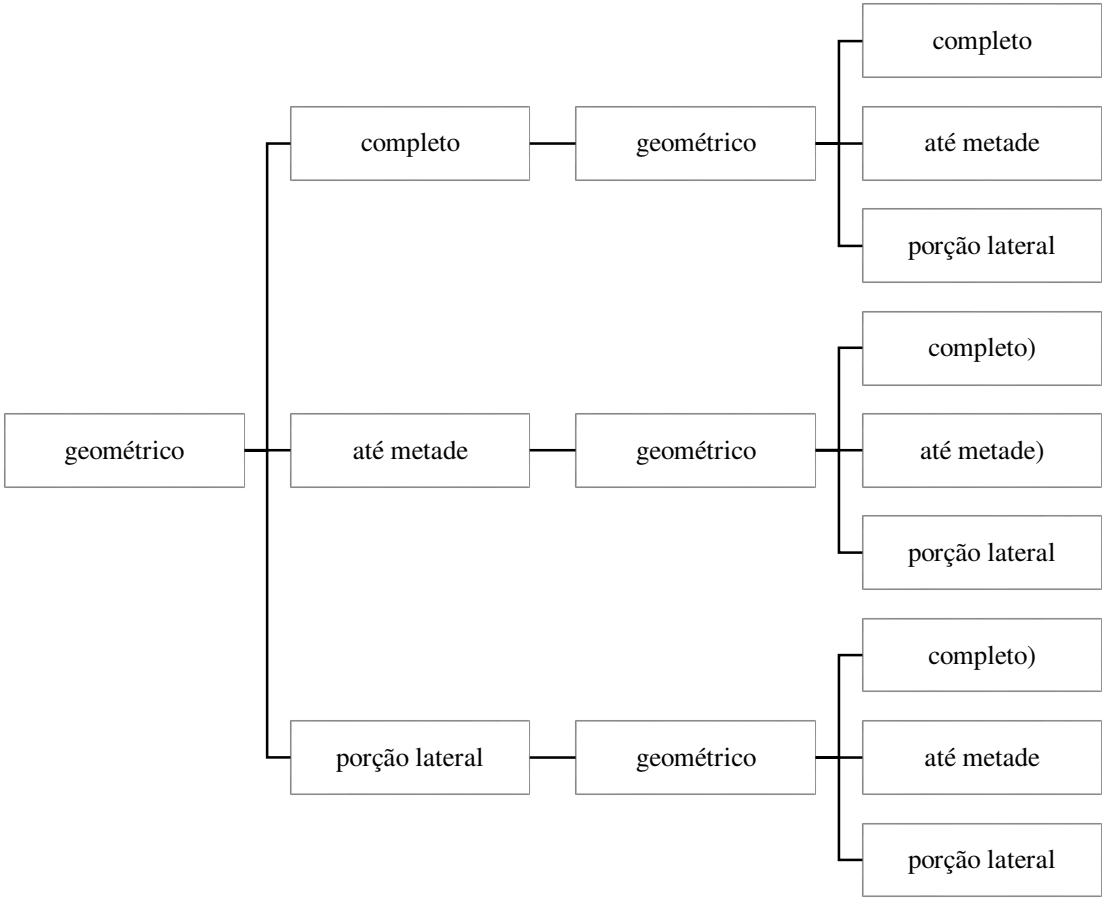
Prancha 17 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre quadrúpedeforme e pisciforme



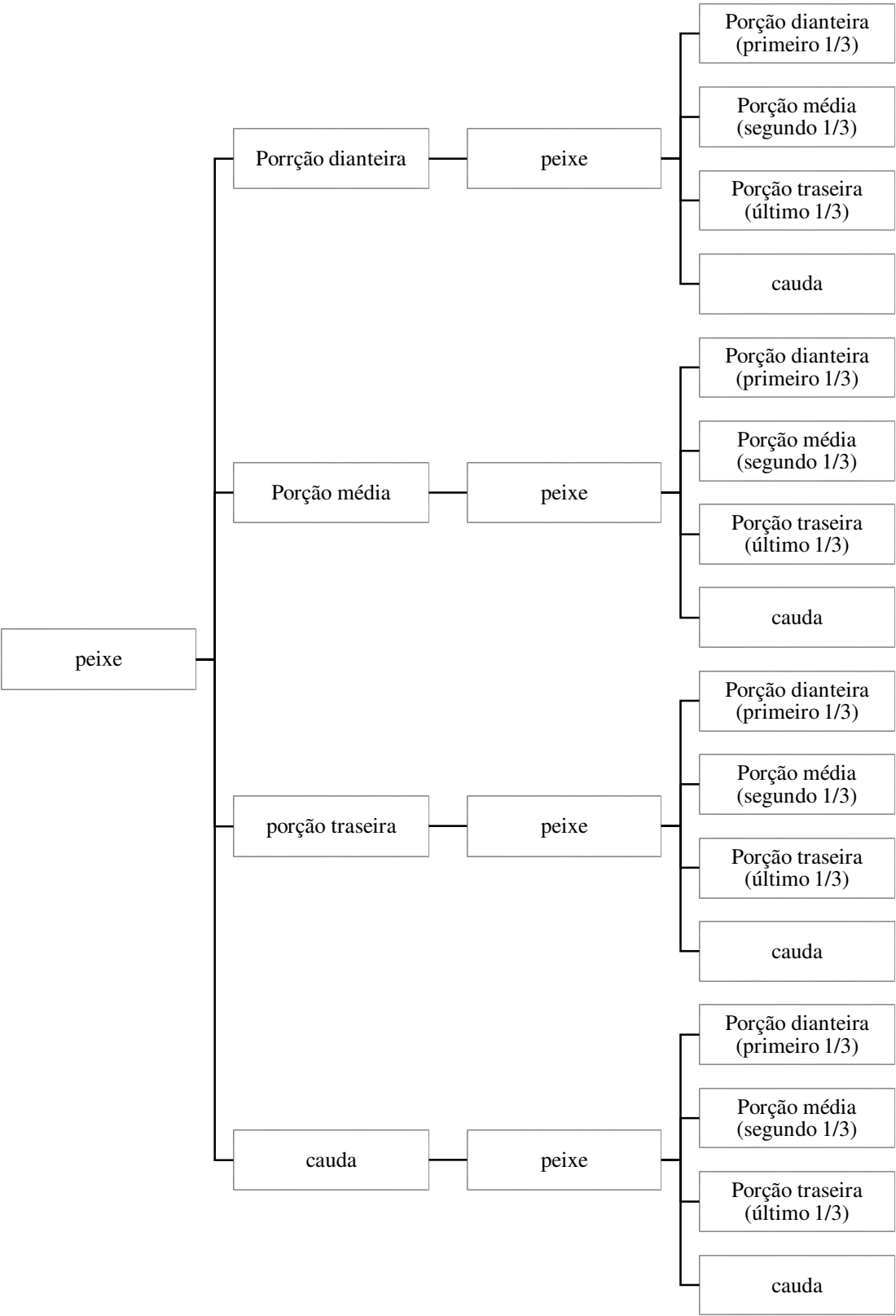
Fonte: Autor.

Prancha 18 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre geométrico e pisciforme

Prancha 19 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre geométrico e geométrico



Prancha 20 - Modelo de análise dos casos de sobreposição entre pisciforme e pisciforme



Fonte: Autor.

Como já discutido, considerando que seja de bom tom enfatizar isto novamente, os zoomorfos e antropomorfos foram caracterizados com base nesses únicos preceitos de que são grafismos como forma antrópica e zoomorfa. Em momento algum teve-se as categorias de cervideoforme, pisciforme e demais como significado dos grafismos, ainda que eles sejam entendidos como símbolos. Porém, por assim serem, podem se diversificar em suas significações. Mesmo que em meras deduções, considerando as relações das populações ameríndias com os outros seres do cosmos, ousou-se levantar algumas hipóteses com o intuito de destacar a diversidade dessas possibilidades que tocam os seres considerados como animais de modo muito transversal, mesmo usando de suas formas. O quadro que se segue traz algumas possibilidades (Quadro 1).

Quadro 1 - Quadro comparativo de possibilidades de interpretação de cervideoforme e pisciforme

Cervideoforme	Pisciforme
Terra	Água
Sangue quente	Sangue frio
Carne Vermelha	Carne Branca
Dia	Noite
Tempo de caça	Tempo de pesca
Período de gestação e amamentação	Período de desova
Acima da terra	Abaixo do nível da terra

Fonte: Autor.

Os estudos de Claude Lévi-Strauss foram tomados como a abordagem teórica mais adequada aos objetivos aqui traçados, em grande medida orientados pelas leituras das produções científicas do pai da Antropologia Estrutural.

A abordagem estruturalista se dedica à busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais, estudando as relações internas de fenômenos tentando compreender que tipo de sistema original forma o seu conjunto, com o objetivo de se evidenciar uma específica recorrência de combinações e, portanto, de convenções, por detrás de uma aparente desordem (LÉVI-STRAUSS, 1978).

Entre a teoria estruturalista e o pensamento de Merleau-Ponty ([1960] 1991), expoente da fenomenologia, há um fosso profundo, mas uma consideração de Merleau-Ponty sobre o estruturalismo é bastante pertinente à esta dissertação. Em *Signos*, ele sublinha que Lévi-Strauss contribuiu para o desenho de caminhos teóricos fora da correlação sujeito-objeto que domina na filosofia hegeliana e cartesiana. Além disso, também é motivo de consideração o modo como a Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss rompe com a dicotomia entre sujeito e sociedade, uma vez que insere a rede de valores simbólicos no mais profundo do

íntimo/pessoal, sem suprimi-lo, o enredando de modo a não serem ambíguos o social e o subjetivo.

Coeso, mas não necessariamente coerente, o grupo social forma um sistema de significação que o define constantemente sob um discurso identitário, isso em/e pela própria dinâmica que o movimenta e mantém. A arte rupestre é a elaboração de corpos também construídos e mantidos, ela é produção sob e, por conseguinte, de memória (não só do modo de fazer, mas dos objetivos, atributos, limitações e exigências que envolveram a atividade).

Assim, a arte rupestre foi entendida como produto de ação sob um pensamento. As pinturas foram consideradas parte desse processo que não se iniciou, nem se findou, no que foi escolhido para ser inscrito na superfície rochosa, mas orientou, limitou e significou as escolhas envolvidas em todo exercício de pintar. Desde o ensinamento da função das pinturas, a instrução da interpretação adequada, a escolha da matéria base para as tintas e do seu local de coleta, o comportamento durante e após as atividades e o ato de pintar, que tem as próprias pinturas como registro, antes, durante e após a materialização das formas na parede, a arte foi/é conteúdo discursivo. Antes de ser forma, ela já existia em conteúdo; antes de ser pintura, ela era discurso, que a definiu, enquanto pintura, enquanto produção, enquanto vestígio. É tênue a linha entre a materialidade e a imaterialidade (distinção mais metodológica que existente). Lévi-Strauss destaca que:

Para o estruturalismo, esta oposição não existe: não há, de um lado, o abstrato e, de outro, o concreto. Forma e conteúdo são de mesma natureza, sujeitos à mesma análise. O conteúdo tira sua realidade da estrutura, e o que se chama forma é a estruturação das estruturas locais que constituem o conteúdo (LÉVI-STRAUSS, [1973] 1993, p. 137-138).

Ainda de acordo com o antropólogo belga:

Só é estruturado o arranjo que preencha essas duas condições: ser um sistema, regido por uma coesão interna; e esta coesão, inacessível à observação de um sistema isolado, revelar-se no estudo das transformações, graças às quais encontram-se propriedades similares em sistemas aparentemente diferentes (LÉVI-STRAUSS, [1973] 1993, p. 26).

Os calques se deram em relação ao processo de construção das figuras observado em campo, por meio das interações dos traços. Primeiramente, cada grafismo foi analisado isoladamente, sendo caracterizado conforme morfoanatomia, cor, dimensões e localização no painel.

Segundo Lévi-Strauss (1985, p. 233), “[...] o símbolo tira a sua significação do contexto, de sua relação com outros símbolos que, do mesmo modo, só ganham sentido em relação a ele”. Assim, sua significação não existe em si, no absoluto; ela é, somente, de posição.

Nesse sentido, é o estabelecimento de relações entre os termos que possibilita a significação, tanto do contexto como dos objetos. Não são apenas os traços e formas que são conscientemente elaborados, mas também o lugar e interações com os outros termos que também são cuidadosamente explorados.

Assim, por ser a arte rupestre um dos poucos vestígios arqueológicos que se encontram exatamente no lugar onde foram feitos, acredita-se que não apenas as pinturas eram direcionadas a um fim pré-concebido, como também o próprio painel foi estruturado segundo uma ordem específica que possibilitava a compreensão do todo e das partes. Cada grafismo não é um todo isolado, mas termos que se inserem em um universo maior que é o painel. Acredita-se que, por isso, o seu significado, expresso na forma, não apenas reside em si, mas em sua relação com os outros, por meio da observação daquele que os percebe.

É indubitável o fato que pinturas anteriores influenciaram aquelas que as sucederam (ISNARDIS, 2004; LINKE, 2008). Não obstante, cabe ressaltar que o desenvolvimento da arte só pode ser explicado em termos que lhes são próprios (LÉVI-STRAUSS, 1983). Por isso, além da análise dos grafismos, em si, dedicou-se ao estudo das combinações entre eles, visando compreender o(s) processo(s) de construção dos painéis. Buscou-se alcançar como esse processo se deu no sítio: se os painéis foram constituídos por sequências de camadas, ou não, que se articulam e interagem, ou não.

Por fim, voltou-se ao estudo do sítio como um todo indivisível e coerente. Se os grafismos constroem os painéis, os painéis foram entendidos como elementos estruturantes de um todo maior que é o sítio, um espaço repleto de significado e significância. O último momento da pesquisa foi a escrita das reflexões e considerações. Cumpre destacar que todas as análises foram desenvolvidas junto ao Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem, que forneceu todo o material e suporte necessário para esta pesquisa.

O entendimento de Lévi-Strauss sobre como se dão as inter-relações entre “sujeito” e sociedade é central no livro *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão*. Lévi-Strauss esteve no Japão durante cinco anos seguidos, entre 1977 e 1988. Considera-se necessária a reprodução integral de alguns trechos desse livro por serem cruciais a esta dissertação e à metodologia nela proposta.

Apesar de se dedicar a averiguação de um contrato comum a toda humanidade, o estruturalismo não qualifica nenhuma cultura, nem mesmo quando aponta a diferença entre elas na relação entre mito e historicidade – onde, em umas, como a ocidental, há uma ruptura, e em outras, como a japonesa e ameríndia, existe uma continuidade. Para estas, paisagens onde a

tradição situa acontecimentos lendários mantêm a sensibilidade contemporânea em uma continuidade vivenciada. Para Lévi-Strauss, as culturas são incomensuráveis.

Todos os critérios aos quais poderíamos recorrer para caracterizar uma delas, ou delas provêm e são, portanto, destituídos de objetividade, ou provêm de outra cultura e por isso se encontram desqualificados. Para fazer um julgamento válido sobre o lugar da cultura japonesa (ou de qualquer outra) no mundo, seria preciso conseguir escapar à atração de qualquer cultura (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 12).

As considerações de Merleau-Ponty tocam em um dos pontos tomados como alvo de maior crítica ao estruturalismo e descontentamento recente em relação a ele. Realmente, a Antropologia estrutural aniquila o sujeito? De princípio, uma controvérsia nesta crítica salta aos olhos. Como pode uma antropologia aniquilar o sujeito em sua análise sendo que é justamente isso que a distingue da Sociologia, por exemplo, e faz dela uma ciência particular? Voltando a Lévi-Strauss, em *A outra face da lua*:

Mas tampouco parece que o pensamento japonês aniquile esse sujeito: em vez de uma causa, transforma-o num resultado. A filosofia ocidental do sujeito é centrífuga: tudo parte dele. O modo como o pensamento japonês concebe o sujeito mais parece centrípeto. Assim como a sintaxe japonesa constrói as frases por determinações sucessivas indo do geral ao especial, o pensamento japonês põe o sujeito no fim do caminho: ele resulta da maneira como os grupos sociais e profissionais cada vez mais restritos se encaixam uns nos outros. O sujeito encontra assim uma realidade, é como o lugar último em que se refletem seus pertencimentos (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.35).

Ou seja, nesta perspectiva teórica não quer dizer que o sujeito inexista, mas a ênfase recai, sobre questões referentes ao inconsciente, em sua constituição social, enquanto *corpus* construído pelo exterior, em relações sociais diversas, assim como são os contextos culturais, por vezes diferentes da cultura ocidental de tal modo que noções abstratas como trabalho, verdade, liberdade, direito e justiça são tão incongruentes que é impossível expressar e traduzir em suas línguas.

Se olharmos para nós, como sugere Mauss (1996), veremos que tudo nos é conferido. Não é preciso olhar para o Japão para observar isso, mas as análises de Lévi-Strauss sobre a sociedade do interior do Japão apresentam isso de modo tal que recai diretamente nas discussões teóricas desta dissertação, que adotou essa perspectiva, mesmo se demorando na diversidade de abordagens sobre comportamento humano frente à significação e uso do corpo, do mundo e dos signos.

Lévi-Strauss (2012, p.84) apresenta que: “No Japão, o oleiro lança o torno com o pé esquerdo no sentido dos ponteiros do relógio, à diferença do oleiro europeu ou chinês, que lança o torno com o pé direito e o move, portanto, no outro sentido”. Em relação à pintura, o

movimento das mãos é feito também no sentido inverso ao ocidental: de fora pra dentro (da direita pra esquerda e não da esquerda pra direita – de dentro para fora, como nós desenhamos).

Para além disso:

Mesmo as ferramentas de concepção chinesa, como a serra grande e os diferentes tipos de plainas, só foram adotadas no Japão há seis ou sete séculos com um emprego invertido: o artesão puxa a ferramenta para si em vez de empurrá-la para frente. Situar-se na chegada, e não na partida, de uma ação exercida sobre a matéria revela a mesma tendência profunda de se definir pelo exterior, em função do lugar que se ocupa numa família, num grupo profissional, num meio geográfico determinados, e mais geralmente no país e na sociedade. Diríamos que o Japão virou pelo avesso, assim como se vira pelo avesso uma luva, a recusa do sujeito para extrair dessa negação um efeito positivo, aí encontrar um princípio dinâmico de organização social que ponha esta igualdade ao abrigo da renúncia metafísica das religiões orientais, da sociologia estática do confucionismo e do atomismo ao qual o primado do eu expõe as sociedades ocidentais (LÉVI-STRAUSS, 2012, pp. 35-36).

Por meio dos sinais, o Ocidente pretende objetivar o Eu, em um movimento centrífugo. Na sociedade não ocidental “[...] o eu é o meio pelo qual o signo se expressa e, subsidiariamente, assume a individualidade de quem o escreve” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.81). Isso ocorre no interior do Japão, da América, da Ásia e África, nas sociedades primeiras, como apresentaram os estudos que constituem os capítulos teóricos desta dissertação. Acredita-se que também era a lógica da sociedade autora da arte analisada nesta dissertação. Ao final, nas considerações últimas deste trabalho, essa discussão será retomada.

CAPÍTULO TERCEIRO – ESTRUTURAS RUPESTRES EMERGENTES: RESULTADOS

“Eu vi muitos cabelos brancos na fonte do artista
O tempo não para no entanto ele nunca envelhece
Aquele que conhece o jogo, do fogo das coisas que são
É o sol, é o tempo, é a estrada, é o pé e é o chão”
(Força estranha, Caetano Veloso).

As páginas que se seguem são dedicadas à arte rupestre dos sítios em mata no Alto Araçuaí, Felício dos Santos. Assim, primeiramente, são apresentadas as características geoambientais de cada sítio consideradas sob o objetivo de embasar o contexto arqueológico analisado a partir de sua materialidade. A arte rupestre toma a maioria das páginas por ser o recorte do contexto arqueológico de interesse. São apresentados os grafismos, suas características e inter-relações, partindo de uma escala micro que possibilita o estudo de todo o acervo gráfico do sítio, em uma análise, em jogo de escalas, mas, primeiramente, em detalhamento de estudo.

Para tanto, cada grafismo foi analisado em suas características formais e de sobreposição, caso esteja envolvido em uma. Depois, os conjuntos gráficos foram averiguados de acordo com uma ordem que arbitrariamente foi definida em campo e sem atribuir adjetivos a cada grafismo, como primeiro e último, uma vez que não foram considerados em uma lógica diacrônica (como a cronoestilística), mas sincrônica, de modo que o tempo, incalculável, não foi tido como uma variável, categoria ou imperativo, apesar de ser um fator não negligenciado.

Isso se deu em relação ao fato de ser a datação da arte rupestre extremamente complexa e, até então, difícil e dubitável. Além disso, apesar das relações de sobreposições também serem consideradas como indicativos de tempo(s), como assim já foram tidas em outras pesquisas (ISNARDIS, 2004; LINKE, 2008; LEITE, 2012), acredita-se que o hiato temporal entre cada grafismo, se existente, é pouco relevante uma vez que as pinturas, gravuras e objetos estão no tempo, não apenas no passado, ou melhor, no momento de execução. Ou seja, defende-se que as relações diacrônicas são, em si, sincrônicas. Sendo intervenções no espaço, permeiam toda a linha do tempo, tendo um ponto de início, criação, e uma constância imensurável de existência, de vida (em todos os sentidos da palavra, como presença), que influencia, limita ou condiciona todas as demais ações, intervenções e sentimentos posteriores, inclusive depois de serem totalmente descaracterizadas por intempéries. As pinturas se “apagam” e é nesse processo que o fator tempo se apresenta imperativo.

A construção dos painéis não foi percebida como uma sobreposição de etapas desconexas, mas como uma justaposição de significações contínuas. Por isso, ao fim, o sítio é apresentado como um todo coeso e coerente, que só existe em quanto tal em função dos termos, de seus pontos, traços, formas, relações e conexões que, certamente, possibilitavam e possibilitaram funções, ritos, significações e sentidos conectados. Assim, os painéis são discutidos para além deles mesmos e sendo entendidos como partes desse todo relacional que é cada sítio.

O Sítio Sampaio

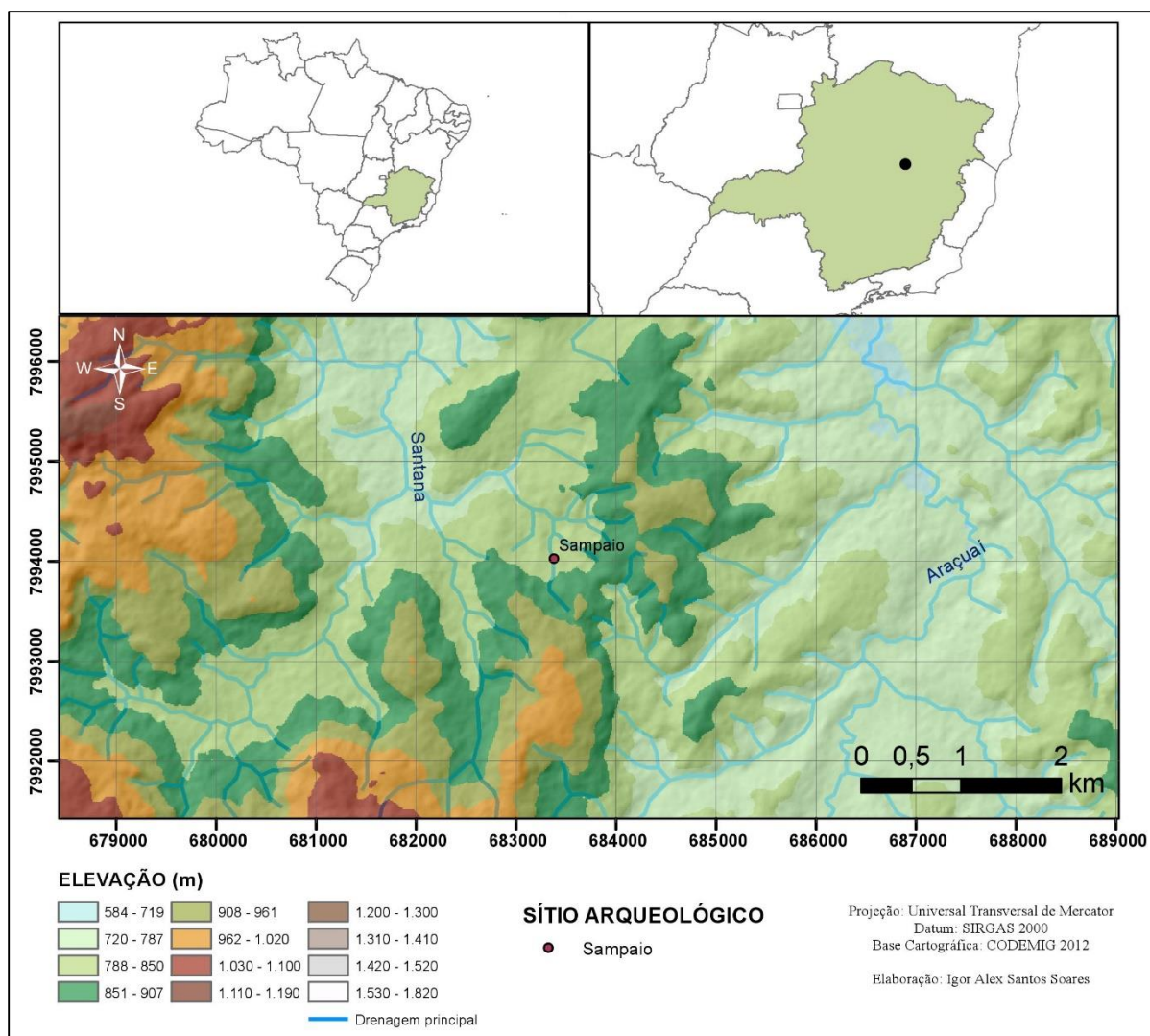
O sítio Sampaio é um abrigo sob rocha quartzítica, com elevação de 757 metros acima do nível do mar. Possui dois compartimentos, sendo o compartimento 1 onde se encontram os painéis com grafismos reconhecíveis (Figura 10). Também é neste onde se realizou a escavação, resultando na evidência de um significativo conjunto lítico e a obtenção da data de 4280 ± 30 anos A.P para a camada mais antiga de ocupação deste assentamento (FAGUNDES *et al.*, 2017; FAGUNDES *et al.*, 2018). Em aspectos hidrográficos, o sítio é margeado pelo córrego Sampaio e está inserido na bacia hidrográfica do rio Jequitinhonha, mais especificamente na sub-bacia do rio Araçuaí (Mapa 2).

Figura 10 - O Sítio Sampaio



Foto: LAEP, 2016.

Mapa 2 - Mapa de localização do sítio Sampaio



Fonte: SOARES, 2019.

A presença de cursos d'água próximos e o local de inserção do sítio em relação aos veios hidrográficos são relevantes, uma vez que, além de serem fonte de água, eles são meios de outros recursos de subsistência, como pontos de oportunidade de pesca e caça. Além disso, os cursos d'água podem funcionar como caminhos e marcos sociogeográficos. Sendo pontos fixos e interconectados, eles podem funcionar como uma rede de conexão ambiental, geográfica, social e/ou simbólica.

Sampaio está em alta vertente (FAGUNDES *et al.*, 2018). Essa característica é interessante uma vez que pode ser considerada uma exceção em meio ao observado no Planalto Diamantinense e em Serra Negra (FAGUNDES, 20133; LINKE, 2008; OLIVEIRA, 2016).

Como já exposto no Capítulo Primeiro, estudos regionais têm discutido as características de implantação de sítios por meio de análise comparativa que procure identificar

recorrências. Ao contrário de Sampaio, a maioria dos sítios analisados se encontra em média vertente, mas também com curso hídrico próximo e boa visibilidade, de fácil acesso e com área de terreno pouco acidentado no entorno imediato, como o sítio aqui analisado.

Não obstante, ainda que se considere válido assinalar essa particularidade do sítio, a pesquisa tem partido da prerrogativa que, mesmo que existam recorrências e semelhanças entre as características de abrigos e implantações de sítios, todas as relações que se deram e motivaram essas escolhas não foram em vias diretas de observação, mas em entrelinhas indiretas de simbolização, como já exposto (GRECO, 2017). Assim, também não se quer apresentar Sampaio como um abrigo exclusivo, mas como objeto de destaque da diversidade e complexidade das relações que orientaram as escolhas dos abrigos e outros afloramentos a serem pintados.

Os conjuntos rupestres foram divididos, mas não separados e isolados, em sete painéis. Nem todos possuem grafismos reconhecíveis e, entre eles, o denominado Painel 4 é composto por grafismos feitos na contemporaneidade. Essa escolha se deu ao encontro da convicção de que o sítio arqueológico não é um conjunto de artefatos congelados no tempo, mas um recorte selecionado de um lugar dinâmico, (re)utilizado, (re)significado e (re) apropriado em situações e contextos diversos, por motivos, valores e agentes diferentes. Por isso, todas as intervenções antrópicas, de intempérie e de biopertubação nos painéis foram consideradas nesta pesquisa. Não obstante, cabe ressaltar que, em momento algum, pretendeu-se adjetivar nada, somente cumprir com a metodologia traçada e as problematizações desenhadas de modo não valorativo, mas crítico, em defesa do patrimônio, no cumprimento da Constituição Federal, obviamente.

Em virtude dessa vegetação do meio imediato, a visualização do sítio no relevo local se mostra difícil. Apesar de, a partir de uma observação no solo, parecer difícil a sua identificação/distinção entre a vegetação e outros afloramentos, pode-se identificar que do teto do abrigo é possível ter uma ampla contemplação de seu entorno (Figura 11). Nas caminhadas até o sítio, apesar de existirem trilhas e pontos já reconhecidos e reconhecíveis pela equipe do LAEP, o grupo se perdeu algumas vezes. Assim, era preciso parar, observar e caracterizar todo o meio circundante de modo a lhe conferir lógica e sentido que ajudasse na identificação de um (possível) trajeto que ligava ao sítio (Figura 12).

Figura 11 - Vegetação no entorno do Sítio Sampaio

Fonte: Autor.

Figura 12 - Entorno imediato ao Sítio Sampaio

Vista a partir do abrigo



Vista do abrigo

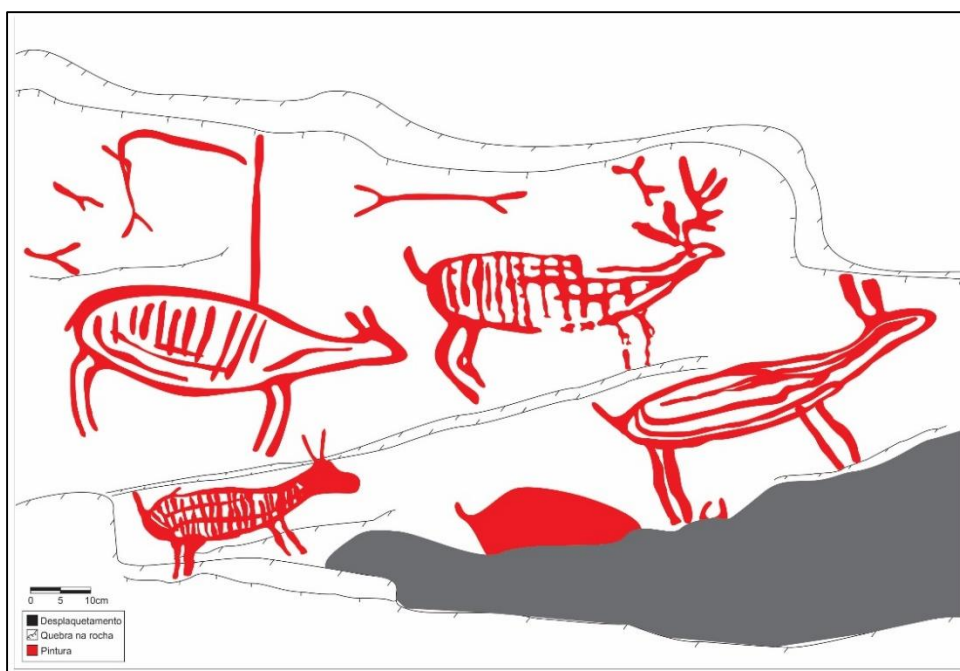


Fonte: Autor.

O Painel 1 de Sampaio

O painel 1 é o que está mais à direita do sítio e voltado em direção ao Norte (Figura 13). É uma parede em uma área com pequena cobertura, apenas a proporcionada pelo escalonamento do afloramento rochoso. Possui 124 cm de altura máxima, com uma média de 35 cm de elevação do solo atual e 150 cm de comprimento. É considerado de fácil acesso, em uma área plana, relativamente extensa, com aproximadamente 4 m de largura até o ponto com menor declividade. Possui boa visibilidade no entorno imediato, apesar da densa vegetação próxima.

Figura 13 - Croqui do Painel 1 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor

O painel apresenta biopertubações e interferências de intempéries, principalmente nas extremidades. No alto, no canto esquerdo, existem líquens, que, até então, não afetam diretamente nenhuma pintura identificada. Na parte mais próxima ao solo, existem descamações/desplacamentos da superfície rochosa, que afetaram diretamente uma pintura, quase totalmente danificada. Também se identificou marcas de escoamento de água sobre as pinturas, no canto esquerdo do painel. Outro fator observado, que também influencia no processo de conservação dos grafismos, foi a incidência solar direta sobre o painel que, apesar da vegetação próxima ao abrigo, é intensa após às 12h30 no inverno e outono (estações onde essa situação foi registrada).

Neste painel, só foi observada a pintura como técnica de elaboração das figuras. Não há sobreposições e três temáticas abrangem todos os grafismos, que são em um total de onze. Foram identificados cinco (5) zoomorfos, cinco (5) antropomorfos. A cor da tinta parece ser a mesma. As sutis diferenças na tonalidade das pinturas, provavelmente se devem às intempéries. O painel, como dito, está exposto a ações do vento, sol e chuva, sendo afetado, diretamente e continuamente por esses fatores que interferem no processo de preservação dos grafismos e de conservação das tonalidades.

Todos os grafismos foram elaborados com a técnica de pintura. Os antropomorfos são filiformes e os cervideoformes possuem um traço distinto para o contorno do corpo, que não se confunde com o preenchimento. Os quadros que seguem são dedicados aos aspectos morfológicos dessas representações. Eles foram elaboradas com o objetivo de apresentar com maior clareza as particularidades de cada figura, suas semelhanças e diferenças, a fim de que, com a tabulação de todas as figuras dos sítios, seja possível a análise comparativa entre os grafismos identificados em cada uma das chaves da combinação verificada. Assim, vale ressaltar que não se empenhou à categorização de grafismos em estilos, momentos de ocupação ou tradições na construção de grandes grupos, mas, sim, na identificação de específicos termos que funcionam no mesmo ponto da estrutura identificada, em recorrência.

Estrutura emergente do Painel 1 de Sampaio

O painel 1 de Sampaio é composto por cinco cervideoformes e cinco antropomorfos não dispostos em relações de sobreposição. Nessa primeira observação, duas informações tomam a análise: (1) a ausência de sobreposição, que não significa ausência de relação e (2) o mesmo número de pinturas das temáticas envolvidas.

Assim como as formas, tamanhos, estilo e temática, o número de grafismos a serem pintados é uma escolha que não é um simples valor percentual ou quantitativo, mas está tão diretamente vinculado à estruturação da arte, assim como as outras categorias. A mesma quantidade de grafismos das temáticas envolvidas se deu por escolha, não por falta de espaço sem pintura, por exemplo. Fator esse que não só diz respeito ao número de pinturas, mas também aos vazios entre elas, que também se dão por escolha.

De acordo com Lévi-Strauss ([1958] 2008), o processo de estruturação das organizações e elaborações humanas se dão de modo coletivo e enquanto pensamento inconsciente. A investigação estruturalista busca definir as relações abstratas, mas constantes,

nas quais se identifica o aspecto inteligível do fenômeno. Pela determinação dessas relações, é possível o estabelecimento de parâmetros sob os quais recorrências podem ser observadas e apresentadas em forma de funções matemáticas, que fornecem uma base de previsão em outras análises. Em linhas gerais, há dois dualismos sob os quais se dão as operações binárias que constituem as estruturas: o dualismo diametral e o dualismo concêntrico.

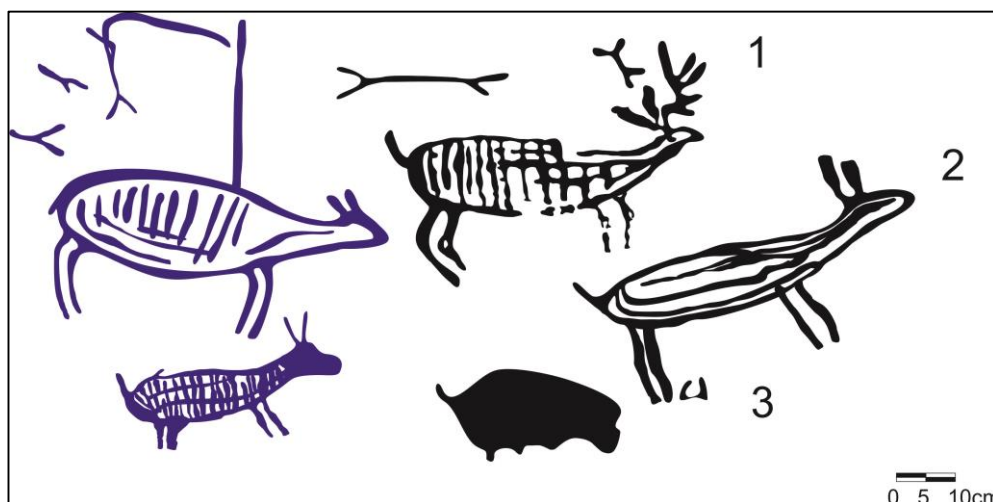
O primeiro é estático, é um dualismo incapaz de superar a si mesmo; suas transformações só podem gerar dualismos semelhantes àquele de que se partiu. Mas o dualismo concêntrico é dinâmico, carrega em si um triadismo implícito ou, para ser mais exato, qualquer tentativa de passar da tríade assimétrica para a díade simétrica supõe o dualismo concêntrico, que é diádico como esta, mas assimétrico como aquela (LÉVI-STRAUSS, [1958] 2008, p. 167).

No painel 1 de Sampaio, é possível identificar que, do lado esquerdo, há 3 antropomorfos. Entre eles, dois estão sem membros superiores e um tem os quatro membros. Os antropomorfos estão acima de dois cervideoformes: um com dardo na porção dianteira do dorso e o outro com dardo atrás no dorso. Cumpre ressaltar que a referência dardo é tão somente nominativa quanto o título cervideoforme.

Na porção à direita do painel existem dois antropomorfos acima de três cervideoformes. Os três antropomorfos possuem os quatro membros, a mesma técnica e estilo de execução e só divergem na orientação dos desenhos (um na vertical e outro na horizontal). Sobre os cervideoformes, os três se encontram um acima do outro. Para mais fácil discussão, se nomeará o que está mais alto no painel até o mais próximo ao nível do solo de 1, 2 e 3 respectivamente. O cervideoforme 1 foi pintado de modo a que suas patas dianteiras se dão acima das traseiras do cervideoforme 2, que está logo abaixo e tem, por sua vez, as patas traseiras acima das dianteiras do cervideoforme 3, sobre o qual foi pintado em lugar acima (Figura 14).

Sobre este último, é válida a crítica de que ele não tem as patas dianteiras identificadas, mas o formato do seu corpo as sugerem. Além disso, o que importa não são os membros em si, mas esse jogo de vice-versa que se dá entre os três cervideoformes, mesmo que eles estejam pintados com os corpos voltados a uma mesma direção (o que também ditou a pintura dos outros dois à esquerda do painel).

Figura 14 - Combinações I no Painel 1 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor.

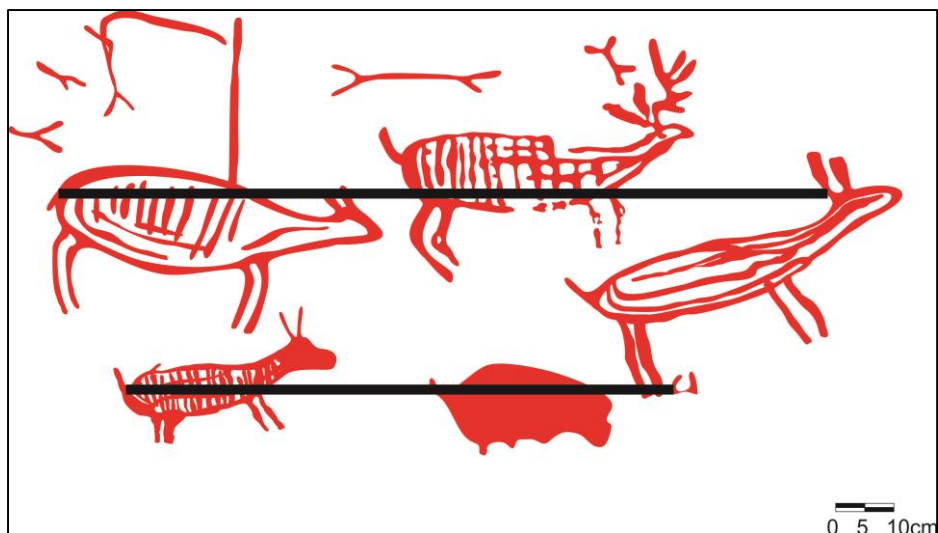
Ainda sobre os cervídeoformes do painel, os que se encontram à esquerda parecem não seguir a mesma lógica, cogitando uma exceção ou se apresentando como contra-argumento à análise. Contudo, muito pelo contrário, o fato de um não ter as patas dianteiras acima das traseiras do outro, como o verificado na parte direita do painel, em dicotomia, eles são pontos centrais que enfatizam a unidade do painel e a complexidade das relações binominais que não se dão de modo diametral, como se o lado esquerdo fosse meramente o oposto ou porção espelhada do lado direito do painel.

Os cervídeoformes do lado esquerdo se relacionam sob a mesma lógica de opostos, mas em uma relação que não envolve diretamente pares de grafismos (há dois de um lado e três do outro. Para isso um teria que se relacionar duas vezes com outro). Eles não se relacionam apenas entre si, mas com os que estão mais à direita no painel ressaltando que o painel não é repartido, dividido em duas partes isoladas, mas uma unidade em estrutura dualista. O cervídeoforme mais abaixo, à esquerda, tem o corpo orientado em um ângulo agudo (corpo direcionado para cima), assim como o cervídeoforme do meio entre os pintados mais à direita do painel. Já o cervídeoforme mais acima, à esquerda, tem o corpo orientado em um ângulo obtuso (corpo direcionado ao solo). Por outro lado, é o cervídeoforme mais próximo ao solo, à direita, que tem o corpo orientado nesse mesmo ângulo.

Nessa relação dual, se for traçada uma linha horizontal da ponta da cauda do cervídeoforme sob ângulo obtuso e mais acima, no lado esquerdo, ao cervídeoforme sob ângulo agudo no meio do lado direito, tal linha reta passará sobre o início da cauda do primeiro e sobre o início da orelha do segundo. Se o mesmo for feito com o outro par (cervídeoforme sob ângulo agudo e mais abaixo no lado esquerdo ao cervídeoforme sob ângulo obtuso mais abaixo do lado

direito), a linha também se dará da mesma forma passando do início da cauda do primeiro e sobre o início da orelha do segundo. Entretanto, uma linha tem como ponto inicial uma cauda voltada para baixo e a outra uma cauda voltada para cima (Figura 15).

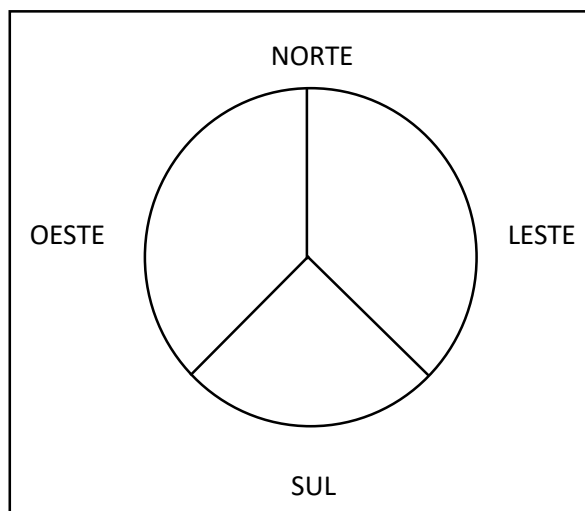
Figura 15 - Combinações II no Painel 1 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor.

Porém, falta um cervídeoforme a ser relacionado. O mais acima à direita é, entre todos os desenhados, o único com galhada ramificada. Mais adiante ele é mais bem discutido, mas já se observa que este fator não o isola, mas caracteriza o seu personagem na estrutura de organização de Sampaio que é sob a mesma convenção em todos os painéis. No Painel 3, o único cervídeoforme também com galhada ramificada se apresenta do mesmo modo.

O esquema a seguir é uma síntese do processo de estruturação do Painel 1 (Figura 16). Os pontos cardeais representados dizem respeito aos quadrantes do painel, constituído pelo quadro que encerra todo esquema. O traço vertical significa os antropomorfos, localizados na parte superior do painel e organizados sequencialmente em operações binárias diametrais. Os outros dois traços representam os cervídeoformes, localizados abaixo no painel, também organizados em dualismo, mas sob uma estruturação concêntrica que abarca os antropomorfos acima associando as duas temáticas em dinâmicas múltiplas, representadas pelo círculo que os envolve.

Figura 16 - Organização estrutural do Painel 1 do Sítio Sampaio

Fonte: Autor

Acredita-se que os muitos exemplos deixam clara a estruturação dualista concêntrica do painel. Assim, talvez seja interessante a apresentação de uma hipótese interpretativa, que envolva as inter-relações que conferem unidade ao painel delimitada pela própria rocha, que é a primeira camada de significação. Os desenhos de cervideoforme possuem uma ênfase inquestionável entre os painéis da Tradição Planalto. Como símbolos, eram tidos em referências aos animais ou não, a outros seres e entidades com mesma forma ou não. O fato é que, assim como a hipótese de representação de cenas de caça, qualquer outra nunca será confirmada, assim como, por outro lado, também nunca será refutada por mais absurda que pareça. Por isso, não se pretende cometer nenhum absurdo, nem mesmo o de não comunicar alguma consideração formulada.

A sociedade ocidental escreve, lê, entende e interpreta da esquerda para a direita. Ou seja, ela pensa seus textos nesse direcionamento. Sobre os painéis rupestres, é interesse que a maioria dos cervideoformes tem a cabeça à direita (voltadas à direita) e a cauda à esquerda. Ou seja, sempre em uma direção da esquerda à direita. Tomando esse direcionamento como acordo de execução, observando os antropomorfos, teremos respectivamente, da esquerda para a direita: dois incompletos e menores; um maior e com braço prolongo que sugere um dardo; um com o trono na horizontal e o último menor, com morfoanatomia completa²² e que sugere movimento. Essa sequência muito se aproxima do que se entende de uma vida em uma

²²Cumpramos ressaltar que, em relação ao painel 1, tem-se entendido por de morfoanatomia completa o grafismo que apresenta o maior número reconhecido de detalhamento e sugere membros e tronco, tendo o símbolo antropomorfo como premissa e não o corpo humano.

concepção de existência cíclica: O primeiro estágio de formação primeira e socialização (tido nos dois primeiros antropomorfos); o segundo de atividade (representado pelo antropomorfo com dardo); um próximo de morte (com o antropomorfo na horizontal) e o último de nova vida (com o antropomorfo seguinte menor como os primeiros, mas em desenho mais completo e que sugere movimento).

A ordem de direcionamento do registro em início – fim – reinício (direcionado à direita, como os cervideoformes) e as sugestões sobre os antropomorfos se somam a outro dado interessante. É sabido que as sociedades ameríndias possuíam e possuem calendário lunar. No hemisfério Sul, o movimento da lua se dá no mesmo sentido, horário, da esquerda para a direita. Da lua nova à cheia e depois outra vez nova e assim sucessivamente. Assim, em exclusivo caráter de consideração hipotética, é válido ter a concepção de movimento de vida como possível. Não só envolvendo os antropomorfos, mas eles com todos os cervideoformes (que estão interconectados sob a mesma lógica – como já exposto). Há cervideoformes direcionados ao solo/terra, outros ao céu e um ao horizonte (ponto médio entre os dois opostos). As inter-relações também se dão na horizontal. Essas três categorias podem envolver diversas interpretações, mas certamente resumidas como componentes do cosmos; o cosmos em si.

Mais uma vez, ressalta-se que é absurdo propor qualquer interpretação absoluta à arte. Por ser símbolo, a arte é diversa em interpretações, significando-se a cada interpretante. É justamente por isso que se apresenta essa hipótese, não como sugestão de interpretação, mas em comprovação e defesa da incongruência, equívoco e caráter não científico de qualquer interpretação que desconsidere a própria arte enquanto arte.

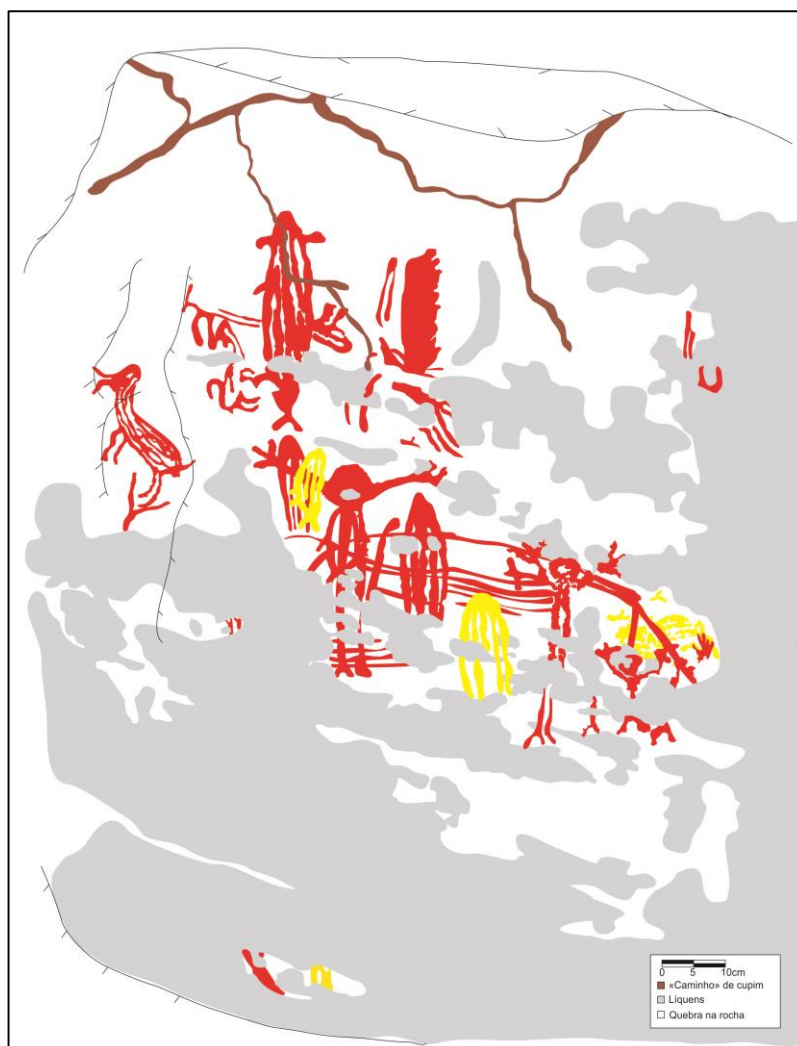
Assim, o que se pretende não é sustentar que o painel era a representação de um mito de origem, da dinâmica social, da concepção de vida social/ transcendental, mesmo que pudesse vir a ser, assim como o desenho de uma caçada ou uma produção meramente criativa do artista. O painel rupestre pode ser tudo isso, talvez, mas, certamente, é a própria arte em sua complexidade, que a possibilitou tão social quanto simbólica e a mantém em constante existência.

O Painel 2 de Sampaio

O painel 2 é uma das paredes do compartimento 1 do abrigo. Está em área coberta, voltado em direção ao Oeste e possui 198 cm de altura máxima, com uma média de 30 cm de elevação do piso atual e 180 cm horizontalmente. É considerado de fácil acesso, com boa visibilidade no entorno imediato. Apesar da densa vegetação próxima, o painel recebe intensa

incidência solar direta, principalmente a partir de 12h30, na época em que foi registrada (inverno, outono). Também foram identificadas marcas de escoamento de água sobre as pinturas, no canto superior esquerdo do painel, e biopertubações e outras interferências de intempéries, principalmente na porção direita. Já na parte inferior, existem líquens que tomam, praticamente, toda a superfície rochosa (Figura 17).

Figura 17 - O painel 2 de Sampaio

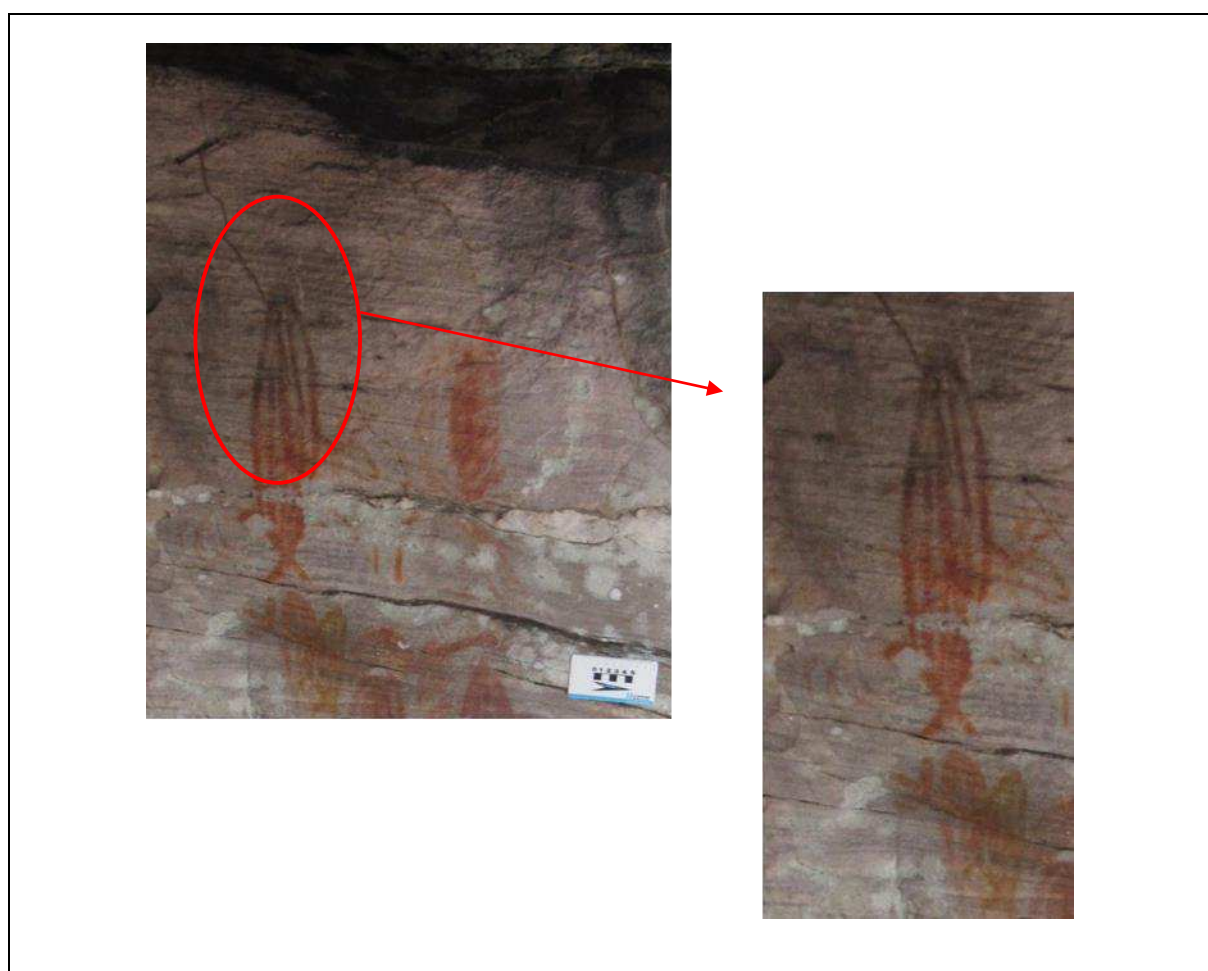


Fonte: Autor

Neste painel, a pintura também foi a única técnica escolhida para a elaboração das figuras, feitas em vermelho e amarelo. Foram identificados cinco antropomorfos e dez zoomorfos, sendo seis pisciformes e quatro cervideoformes. Entre eles, são em amarelo dois pisciformes e um cervideoforme. As três temáticas presentes no painel foram pintadas em vermelho. Com essa tonalidade há um total de doze figuras: cinco antropomorfos, três cervideoformes e quatro pisciformes.

Cumprer destacar que, por estar exposto a ações do vento, sol e chuva, o painel 2 é afetado, diretamente e continuamente, por esses fatores que interferem no processo de preservação dos grafismos e de conservação das tonalidades. Foi possível identificar, por exemplo, que durante o período de chuvas, um pisciforme tem sido afetado pelo escoamento de água associado a sedimento de um caminho de cupins, que, por isso, tem se aderido à tinta do grafismo e feito com que a parte superior da pintura apresente uma tonalidade mais escura, próxima ao marrom (Figura 18).

Figura 18 - Influência na tonalidade da pintura relacionada ao contato de água/ sedimento (em destaque)



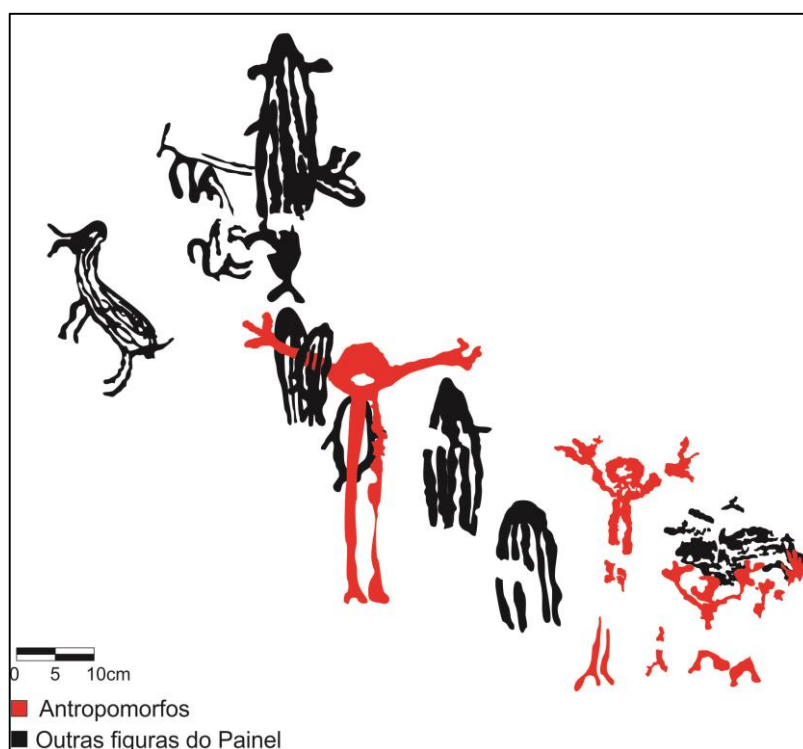
Fonte: Autor

Apesar de estar em uma área abrigada, a água que se acumula sobre o afloramento escorre pelo painel, direcionada por um caminho de cupim, que passa por cima da pintura. Esse contato com a água tem sido um fator expressivo de alteração na tonalidade da pintura, sendo nítida a diferença entre a parte afetada e a que não sofre a ação, em decorrência do próprio desvio do caminho de cupim.

Essa ocorrência é interessante à pesquisa, uma vez que evidencia o potencial de alteração no registro arqueológico em virtude de agente não antrópicos. Ou seja, a figura não possui duas cores, nem foi repintada, o próprio dinamismo que o registro arqueológico (no presente) vem sofrendo ao longo do tempo e, mesmo a pintura rupestre, não deve ser entendida como um momento congelado do passado.

O painel 2 é o único que contém três temáticas, tendo o painel 1 duas e o painel 2 também duas temáticas. Como no painel 1, há cinco antropomorfos no painel 2. Todos em vermelho, possuindo detalhamento anatômico, incluindo cabeça e dedos. Três deles são de dimensões próximas, com tronco e pernas desenhados como um Y invertido. Já os outros dois tiveram o tronco desenhado em duas linhas que se seguem como pernas e têm quase o mesmo tamanho (Figura 19).

Figura 19 - Antropomorfos do Painel 2 do Sítio Sampaio



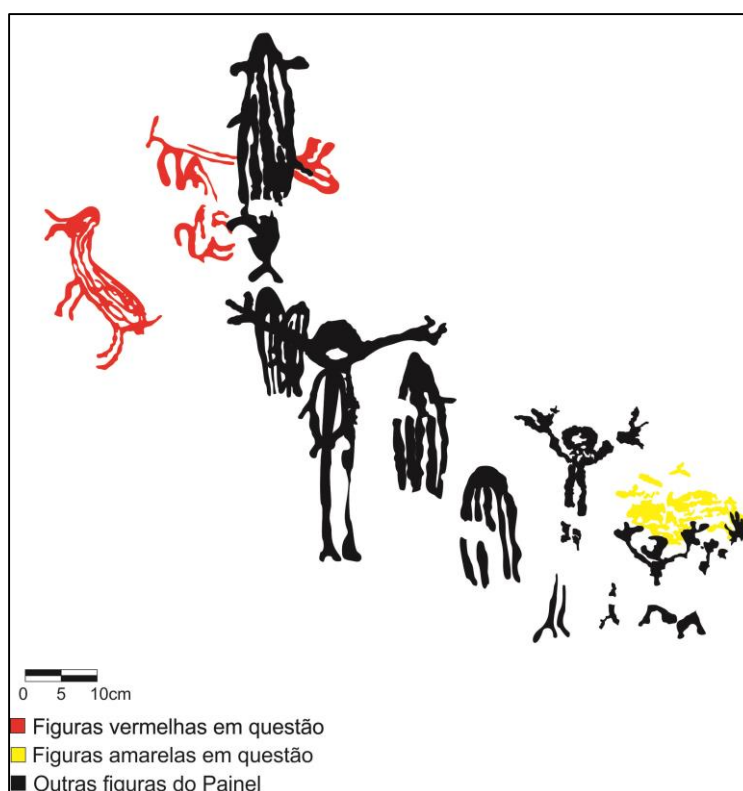
Fonte: Autor.

Os cervideoformes aparecem em todos os três, fato que reforça a ênfase dada a essa forma ou, ao menos, à pintura dela. Porém, no painel 2 eles não são em número expressivo, mas a minoria. Duas figuras na horizontal e duas com o corpo desenhado à vertical. Sobre estes, chama atenção o fato de terem sido feitos na vertical e não com o corpo na horizontal, como os

demais identificados no sítio. Ainda sobre esse caso, cabe destaque o alongamento de cada pescoço, a orientação das cabeças e as formas dos membros serem muito parecidas (Figura 20).

Além disso, entre os verticais, as patas de um estão à direita e do outro à esquerda (opostos na vertical); um tem “dardo” e o outro não; um tem o corpo preenchido com uma linha e o outro com várias; um a cauda para baixo e o outro tem a sua para cima. Entre aqueles em sentido horizontal, apenas um tem hastes e o outro não; um tem a cabeça à direita e o outro à esquerda (opostos na horizontal), um tem o corpo preenchido com uma linha e o outro com várias; um a cauda para baixo e a do outro não foi identificada.

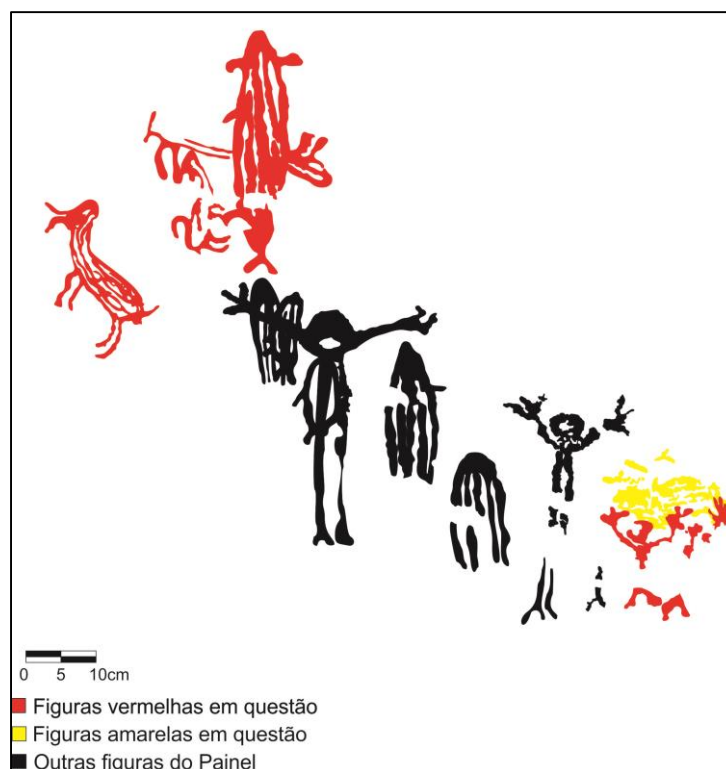
Figura 20 - Cervideoformes do Paine 2 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor.

Se tomadas apenas as orientações das pinturas, é possível traçar vários critérios de dualismo diametral. Porém, se a localização no painel for o critério de análise, se tem um cervideoforme sem sobreposição (à esquerda da parte superior do painel) e três cervideoformes em caso de sobreposição (Figura 21).

Figura 21 - Casos de sobreposição ou não envolvendo cervideoformes do Painel 2 do Sítio Sampaio



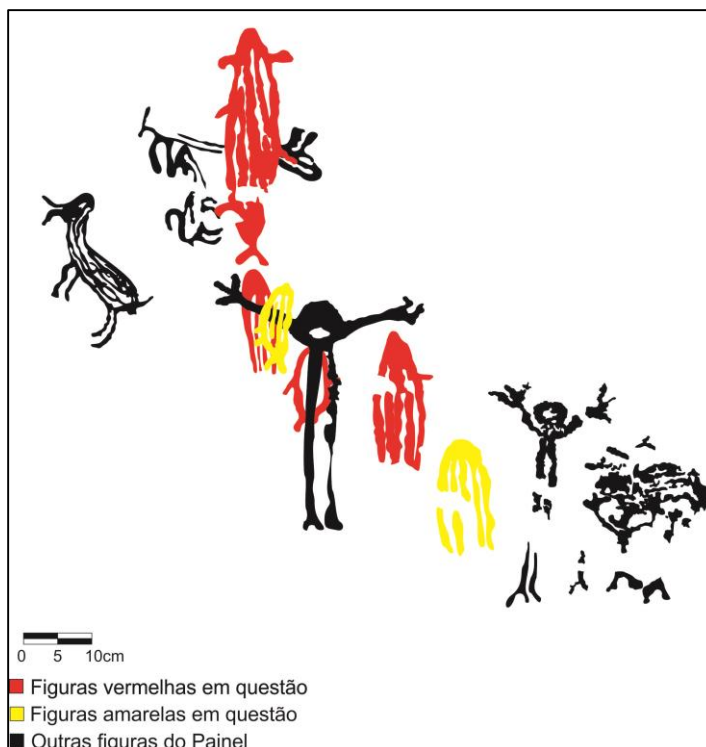
Fonte: Autor.

No painel 2 de Sampaio, há dois casos de sobreposição envolvendo cervideoformes: dois cervideoformes se relacionam a um pisciforme e um cervideoforme com dois antropomorfos. Assim, se tem a formação de dois conjuntos opostos, em operação dualista diametral e em operações binárias envolvendo três grafismos.

Considerando o caso de não sobreposição, se tem a mesma relação de 2 por 1, formando-se três conjuntos. Em um conjunto se tem dois cervideoformes e em dois conjuntos se tem um cervideoforme. Em dois conjuntos, se têm cervideoformes na vertical e em um conjunto, não. Em dois conjuntos são em vermelho e um em amarelo.

No painel 2 de Sampaio, foram identificados seis pisciformes: quatro em vermelho e dois amarelos. Todos tem mesma orientação (vertical para cima) e possuem preenchimento, mas se diferenciam em tamanhos havendo três maiores (dois vermelhos e um amarelo) e três menores (dois vermelhos e um amarelo) (Figura 22).

Figura 22 - Pisciformes do Paine 2 do Sítio Sampaio



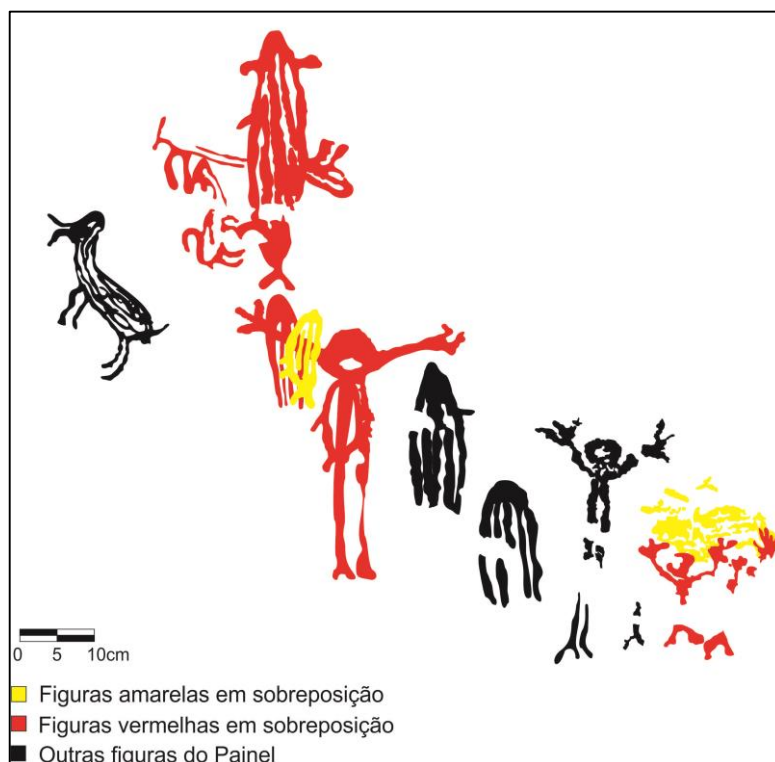
Fonte: Autor.

Os dois em amarelos, estão distantes, mas os vermelhos não. Há dois alinhados verticalmente e dois horizontalmente. Considerando apenas as cores, se teria a subdivisão da temática em dois grupos, mas também, tomando a localização das figuras no painel, se constituem três conjuntos.

Não se teve a sobreposição como critério de característica uma vez que todos os pisciformes se dão nessa relação, seja com outras figuras ou traços sob biopertubação. Porém, cumpre destacar que, em relação a outras figuras do painel, os três pisciformes menores se sobrepõem a um dos antropomorfos (dois no membro superior esquerdo e um no tronco).

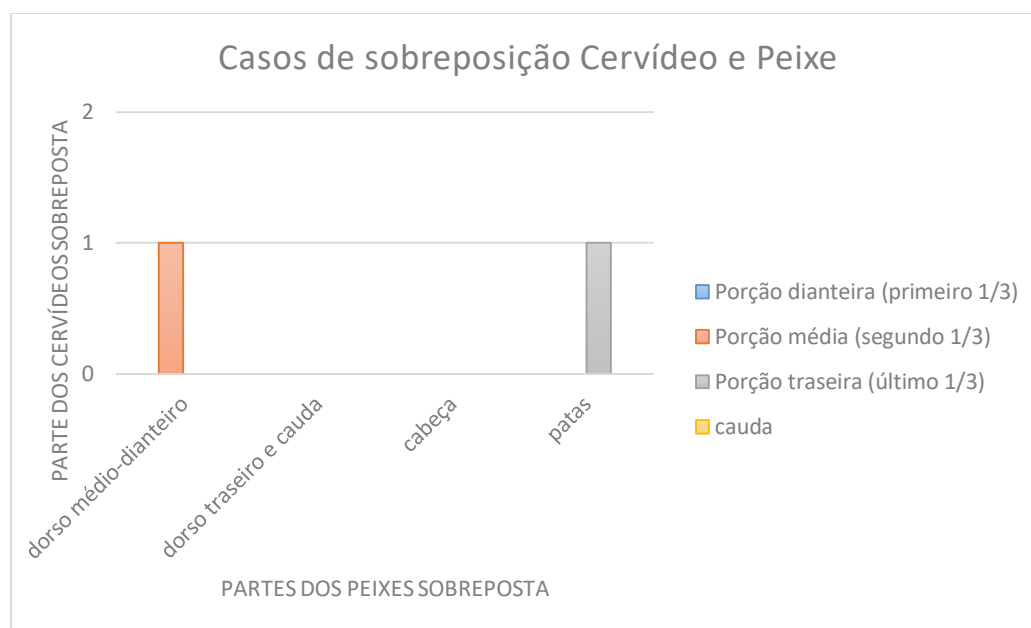
Todas as três temáticas do painel se dão em sobreposição. Entre as figuras reconhecidas e identificadas em sobreposição, em todo painel, nenhuma temática está sem relação de sobreposição com as outras duas. Há combinações de pisciforme com antropomorfo, de pisciforme com cervideoforme e cervideoforme com antropomorfo (Figura 23).

Figura 23 - Figuras em sobreposição no Painel 2 de Sampaio

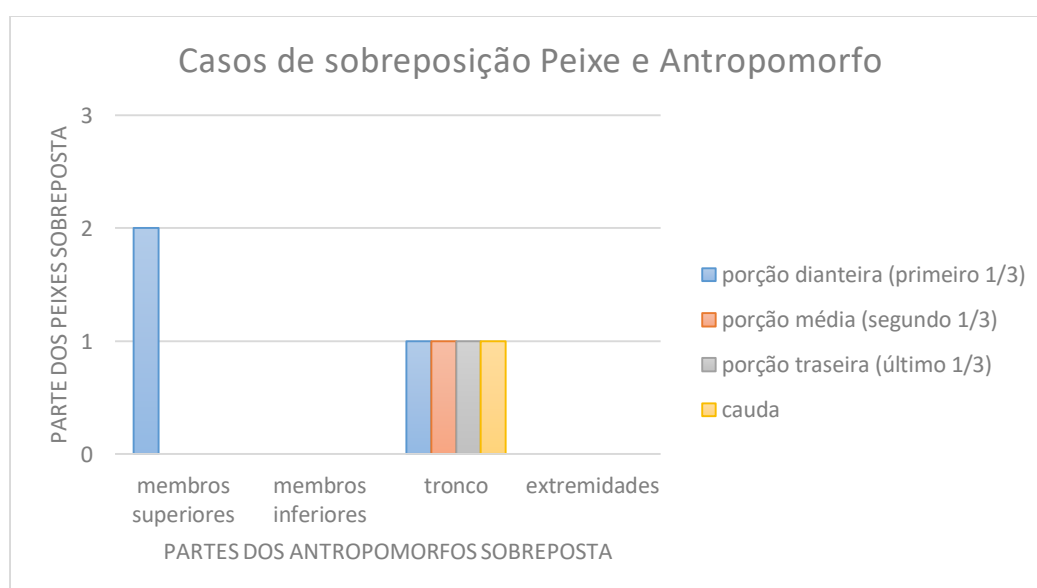


Fonte: Autor.

Em uma análise quantitativa é possível identificar que, em cada temática, os casos de sobreposição se dão de modo específico. A ocorrência envolvendo cervideoforme e pisciforme se dá entre o dorso-médio do primeiro e a porção média do segundo (Gráfico 1). Os casos de sobreposição entre pisciforme e antropomorfo se somam em seis, envolvendo quatro figuras em diferentes partes. Cumpre destacar que esses últimos casos envolvem um único pisciforme e um mesmo antropomorfo (tronco) que tem um de seus traços como preenchimento do pisciforme, o que pode levar a considerar o caso como uma ocorrência de justaposição, não sobreposição (Gráfico 2).

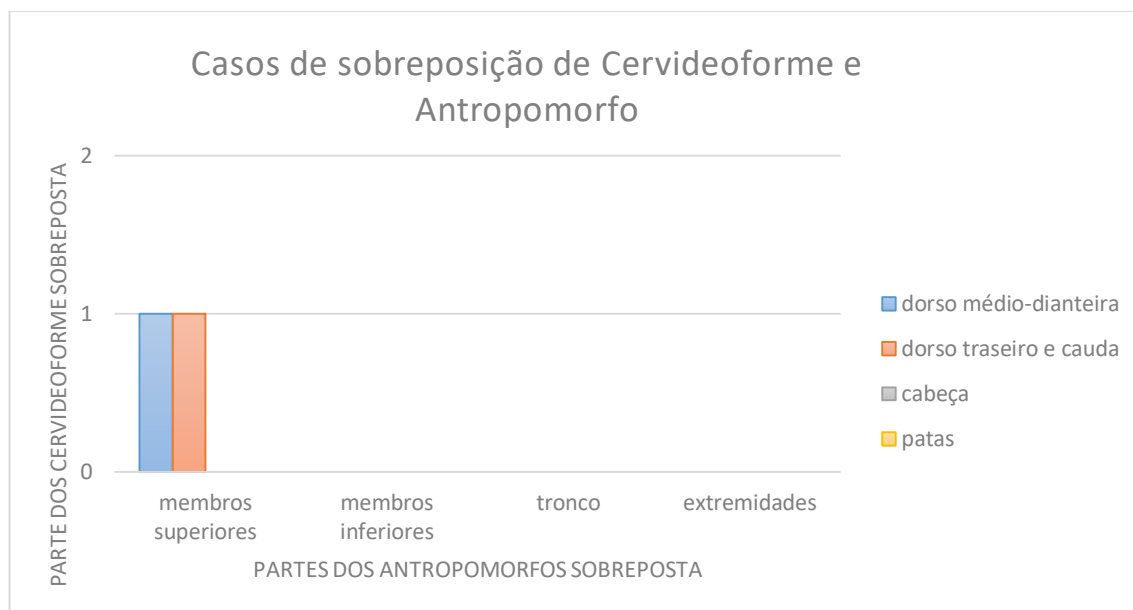
Gráfico 1 - Gráfico sobre casos sobreposição cervideoforme e pisciforme no Painel 2 de Sampaio

Fonte: Autor

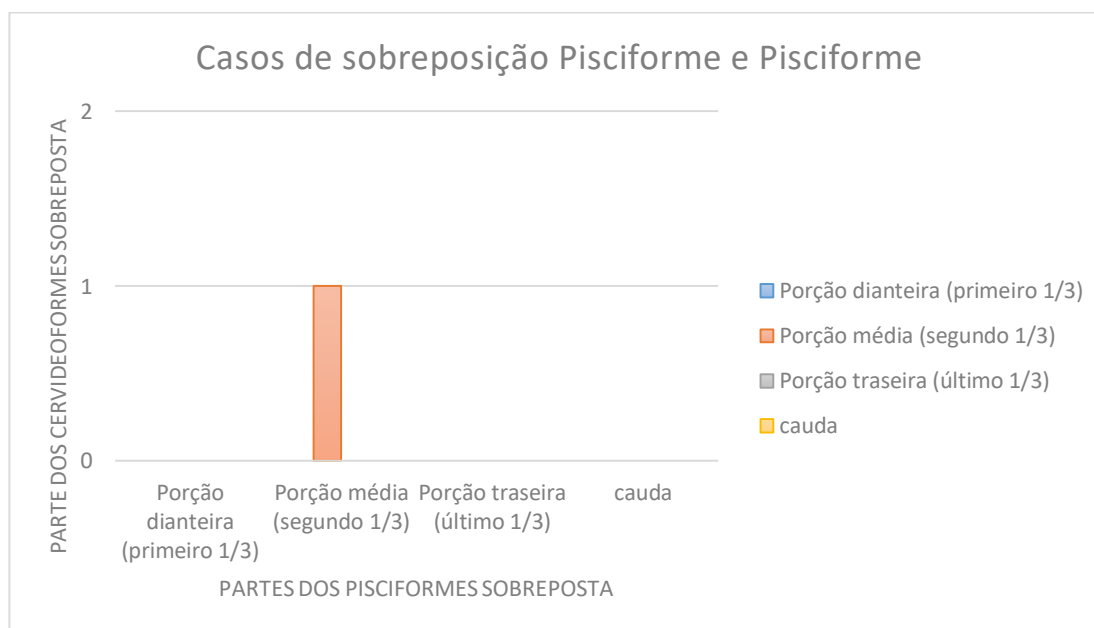
Gráfico 2 - Gráfico sobre casos de sobreposição entre pisciforme e antropomorfo no Painel 2 de Sampaio

Fonte: Autor

Os casos entre antropomorfo e cervideoforme envolvem três figuras: dois antropomorfos vermelhos e um cervideoforme amarelo. A combinação entre as figuras envolve os membros superiores dos antropomorfos e todo dorso do cervideoforme (Gráfico 3). No painel, vermelho e amarelo também se dão em sobreposição entre pisciformes (Gráfico 4).

Gráfico 3 - Gráfico sobre casos de sobreposição de cervideoforme e antropomorfo no Painel 2 de Sampaio

Fonte: Autor

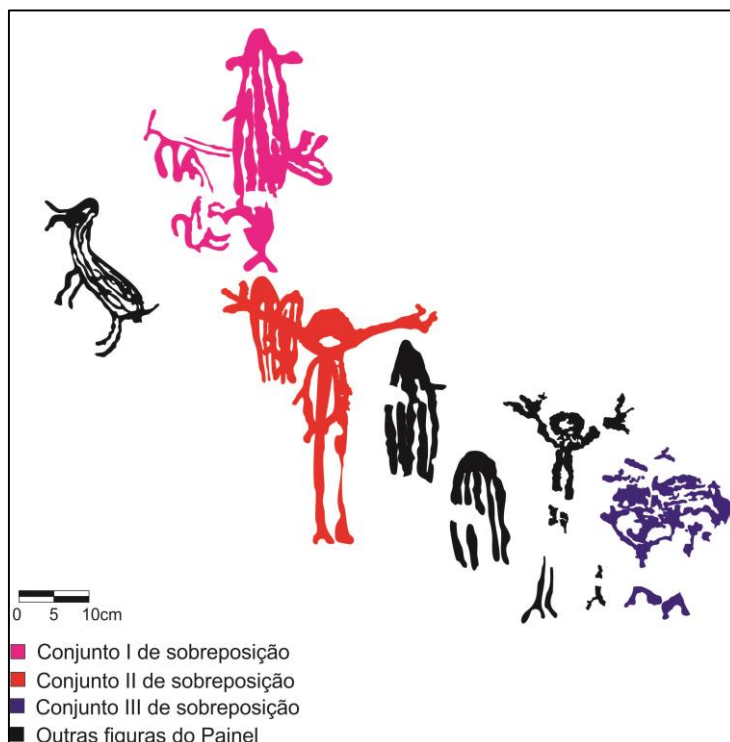
Gráfico 4 - Gráfico sobre casos de sobreposição de pisciforme e pisciforme no Painel 2 de Sampaio

Fonte: Autor

Assim sendo, verificou-se que algumas categorias não podem ser consideradas isoladamente, na nossa análise: temática, sobreposição (ou a ausência dela) e cor. No painel formam-se três conjuntos de figuras em sobreposição, separados pelos próprios casos. No canto superior esquerdo do painel: um pisciforme vermelho tem dois cervideoformes vermelhos sobrepostos. Mais abaixo, um antropomorfo vermelho tem dois pisciformes sobrepostos a ele

(um vermelho e um amarelo) e outro justaposto (vermelho). No canto inferior direito, um cervideoforme amarelo tem dois antropomorfos vermelhos em sobreposição a ele (Figura 24).

Figura 24 - Conjuntos de sobreposição no Painel 2 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor.

Assim, formam-se três conjuntos de combinações: um com justaposição e dois só de sobreposições. Se o caso de justaposição for considerado sobreposição, continuam-se os meus agrupamentos: dois com três figuras e um com quatro. Neles, dois possuem duas cores e um só vermelho; dois tem antropomorfos e um não; dois tem cervideoformes e um não; dois tem pisciformes e um não; mas todas, a figura que toca todas as outras, são de uma das temáticas do painel. Em relação a elas, dois são vermelhos e um não.

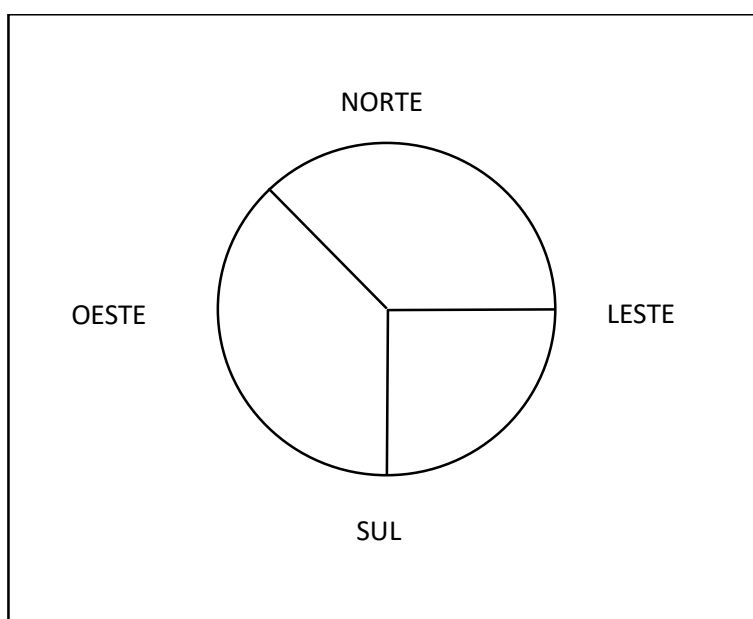
Estrutura emergente do Painel 2 de Sampaio

Assim como no painel 1, as relações tríades de dualismo concêntrico também são chave no Painel 2. O esquema a seguir resume sistematicamente a recorrência de estruturação do painel 2 de Sampaio (Figura 25). Os pontos cardeais na figura representam as orientações no painel, não sendo em relação às orientações no globo. Cumpre ressaltar que eles não eliminam a tridimensionalidade das pinturas, nem mesmo a do painel rupestre.

O traço a noroeste do esquema representa o cervideoforme em pé, que se encontra entre os dois blocos de casos em sobreposição, representados pelos outros dois traços que se dão sob o mesmo ângulo, representando as relações duais existentes neles e entre eles. Esse dualismo se dá de modo triádico, pela relação com o cervideoforme isolado e imbricado pelos segundos termos que são as três temáticas, como apresentado. É o ponto de encontro entre os três componentes relacionais que forma o cerne da estrutura, que tem sua dinâmica pelo movimento existente entre e devido a esse ponto. Esse movimento é representado pelo círculo que une e encerra os três traços.

Mesmo envolvendo três componentes, a estrutura não deixa de operar em combinações duais, em campos delimitados pela linha²³ Norte/Sul que define a lógica 2 por 1 e a linha Oeste/Leste que é associada os dois grandes blocos, passando sobre o cervideoforme em pé, que é o terceiro conjunto da operação binária sob uma lógica de estrutura concêntrica, como o painel 1.

Figura 25 - Esquema estrutural do painel 2 do Sítio Sampaio



Fonte: Autor

O Painel 3 de Sampaio

O painel 3 está localizado no teto do primeiro compartimento do sítio Sampaio. Em relação aos outros, é o que possui menos interferência de intempéries. Está protegido do contato

²³ Cumpre ressaltar que, neste, assim como nos demais esquemas, “Norte/Sul/Leste/Oeste” não tem a ver com localização cartográfica, mas sim com a distribuição dos grafismos no painel. Por isso, podem ser substituídos por qualquer outro nome que caracterize tal razão.

direto com a incidência solar e não possui líquens sobrepostos, como ocorre no painel 2. Apesar de ocorrerem alguns “caminhos” de cupim, eles não afetaram, até então, as pinturas identificadas (Figura 26). Mesmo localizado no teto do abrigo, está em um lugar não tão alto, há pouco mais de 2m de altura do piso atual. Assim, se consideradas as características atuais do abrigo, pode-se afirmar que os pintores dos grafismos, possivelmente, não encontraram grandes dificuldades para elaborá-los. Em anexo, cada pintura é detalhadamente analisada.

Cumprir destacar que, apesar de todas as considerações a respeito dessas pinturas partirem do pressuposto que elas são possíveis representações de cervideoformes, o intuito dos quadros é apresentar considerações e observações no que tange à constituição e composição estilística dos grafismos. São traços do que deve ser tido como importante, para além de seus significados, que nunca serão alcançados uma vez que, existentes, eram dinâmicos e pertencentes à sociedade(s) ágrafa(s).

Figura 26 - O painel 3 de Sampaio



Fonte: Autor.

Neste painel, a pintura foi a única técnica utilizada, sendo identificados um total de onze grafismos. Deles, nove possuem características que se enquadram à categoria zoomorfos, sendo seis (6) semelhantes às representações de cervideoformes e três (3) de pisciformes. Os outros foram caracterizados como geométricos: dois traços (possíveis representações de dardos associados aos zoomorfos). Os três grafismos semelhantes às representações de pisciformes

estão dispostos um ao lado do outro. Possuem as mesmas características e tonalidade que sugere que eles foram os últimos a serem pintados neste painel e, possivelmente, em todo o sítio.

Em relação aos outros pisciformes identificados no sítio, é possível elencar algumas diferenças e outras semelhanças. Neles o contorno também não se confunde aos traços do preenchimento, a cauda também foi desenhada em X e existem representações de “barbatanas”. Contudo, nas pinturas do painel 3, as barbatanas se apresentam em pares e os corpos são menos alongados. Cabe ressaltar que, apesar de ter sido considerado pertinente apresentá-lo dessa forma, o grafismo do painel 2 sem preenchimento também poderia ser representado como os demais, uma vez que é possível que ele tenha tido um traço de um antropomorfo como parte de sua constituição, como discutido alhures (caso de justaposição no painel 2).

Sobre essas semelhanças e diferenças, é possível traçar diversas considerações. Mesmo que a arte não tenha compromisso com o real, não se pode desconsiderar que ela também pode ser um instrumento e meio de sua imitação. Assim, devido às diferenças entre os conjuntos, poder-se-ia dizer que são representações que pretendiam ser fieis à cópia das formas de duas espécies de animais diferentes. Outra reflexão possível é que, apesar da temática ser a mesma, devido ao modo de representação e às tonalidades das tintas, se tratam de conjuntos elaborados por grupos distintos. Assim, poder-se-ia sustentar que grupos diferentes, em momentos diferentes, pintaram diferentemente coisas que também poderiam ser diferentes, ainda que parecidas.

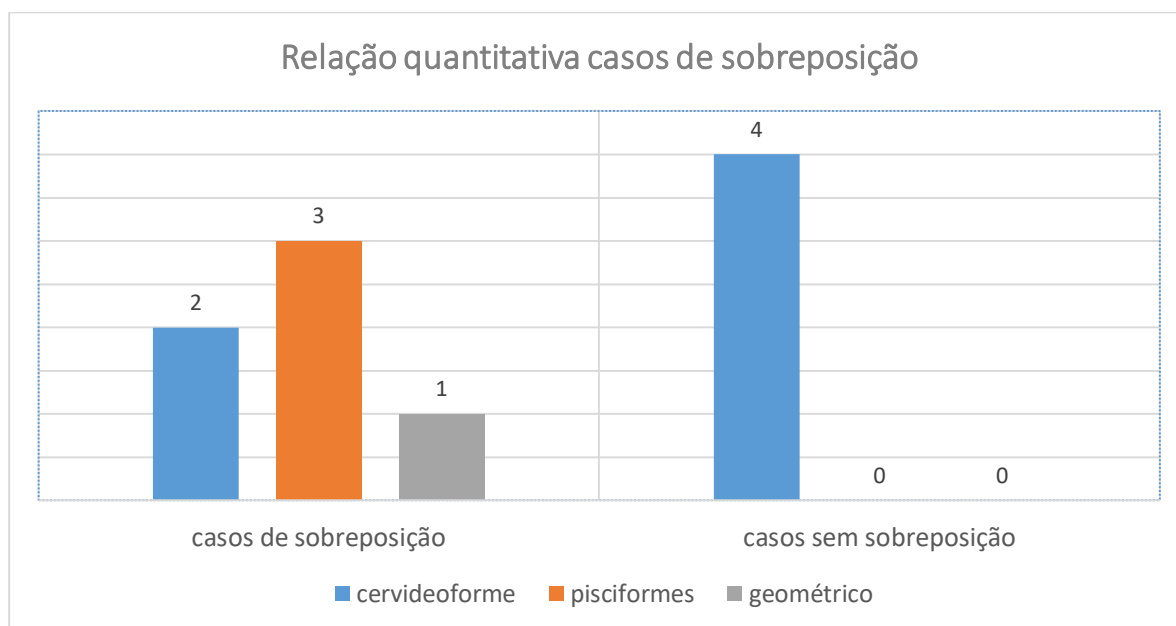
Porém, cumpre sublinhar que o fato de pintar de modo diferente significa que (se) pensavam de forma distinta. A questão da tonalidade também é complexa e implica cautelas, uma vez que o tempo não é o único fator em sua interferência. A composição do pigmento, do solúvel da tinta, do mineral, da quantidade de material e vezes de aplicação, enfim, vários outros fatores envolvem a conservação da tonalidade da tinta.

Em relação às hipóteses interpretativas, várias outras considerações poderiam ser elencadas, muitas, como essas, majoritariamente apoiadas em “achismos” e argumentos frágeis. Por isso, acredita-se que nenhum desses comentários, ou qualquer outro que desconsidere a diversidade e possibilidades de ser e do ser humano, são válidos à pesquisa. Buscar uma única explicação para a arte, além de condicionar sua função, razão e poder, seria o mesmo que limitar o potencial da humanidade de pensar, fazer ou querer diferente; de se (re)pensar, se (re)fazer e se querer sob outras lógicas; de mudar (SEDA, 1998). Isso porque é inquestionável a habilidade imensurável da humanidade de se (re)interpretar e se relacionar, consigo e com seu meio, em processos múltiplos de usos da natureza, dinâmica social e contextos culturais.

Além disso, a arte é um sistema de códigos que só funciona e tem função em sua lógica própria, que só tem sentido dentro de seu contexto e lugar, extremamente dinâmicos. A arte é simbólica. Nessa perspectiva, considera-se que condicioná-la a uma razão ou motivo pode ser o mesmo que desconhecer a humanidade. Em outras palavras, poderia ser o mesmo que desconhecer a si próprio e a arte, ela mesma. Por isso, é por ser a arte uma representação e vestígio da existência e comportamento humanos, em determinado lugar e específico tempo, dessa dinâmica imprevisível, que aqui a tem como objeto de estudo.

Os grafismos com forma de cervideoforme são em um total de seis figuras. Eles possuem características próximas, como a técnica de produção. A cor é a mesma, o vermelho, e as tonalidades são muito semelhantes. Por isso, e só por isso, pode-se sustentar que, se não feitas em mesmo dia, foram elaboradas em um hiato de tempo muito curto, salvo ressalvas já discutidas. Todas as pinturas não estão em casos de sobreposição (Gráfico 5), mas as que ocorrem se dão de modo específico, como mostram as pranchas que seguem.

Gráfico 5 - Gráfico sobre as relações quantitativas dos casos de sobreposição

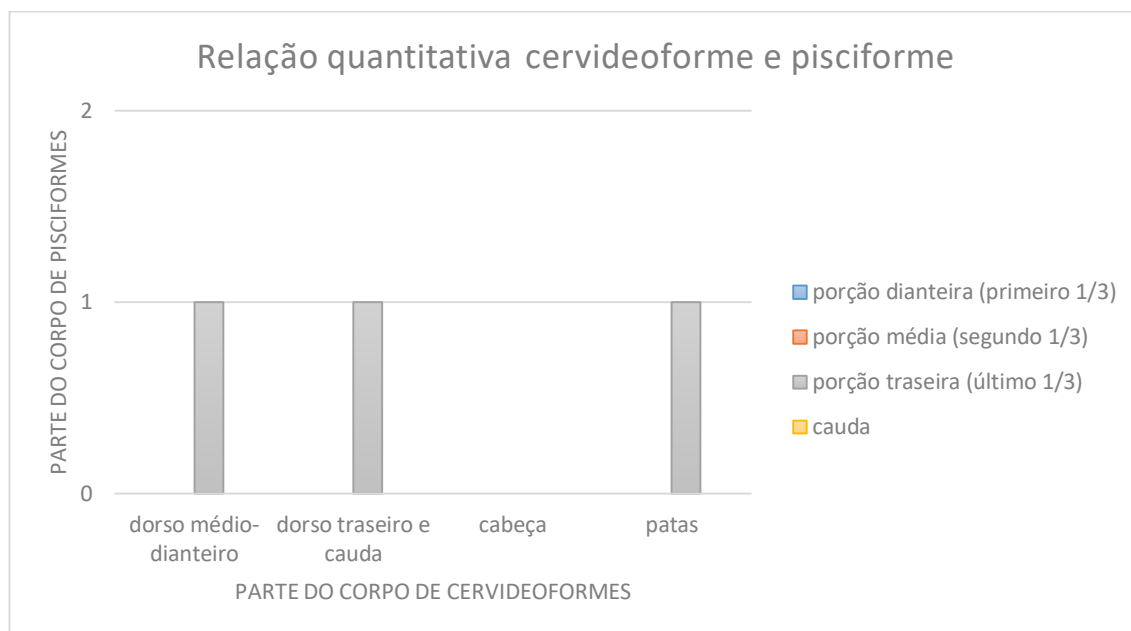


Fonte: Autor.

Se tomados em uma análise comparativa, é possível identificar que no painel 3 somente o último 1/3 – porção traseira – dos pisciformes está em sobreposição (Gráfico 6). Ainda que os casos ocorram envolvendo um único cervideoforme, acredita-se que a quantidade de pisciformes seja suficiente a uma consideração. A cabeça do cervideoforme não sofre

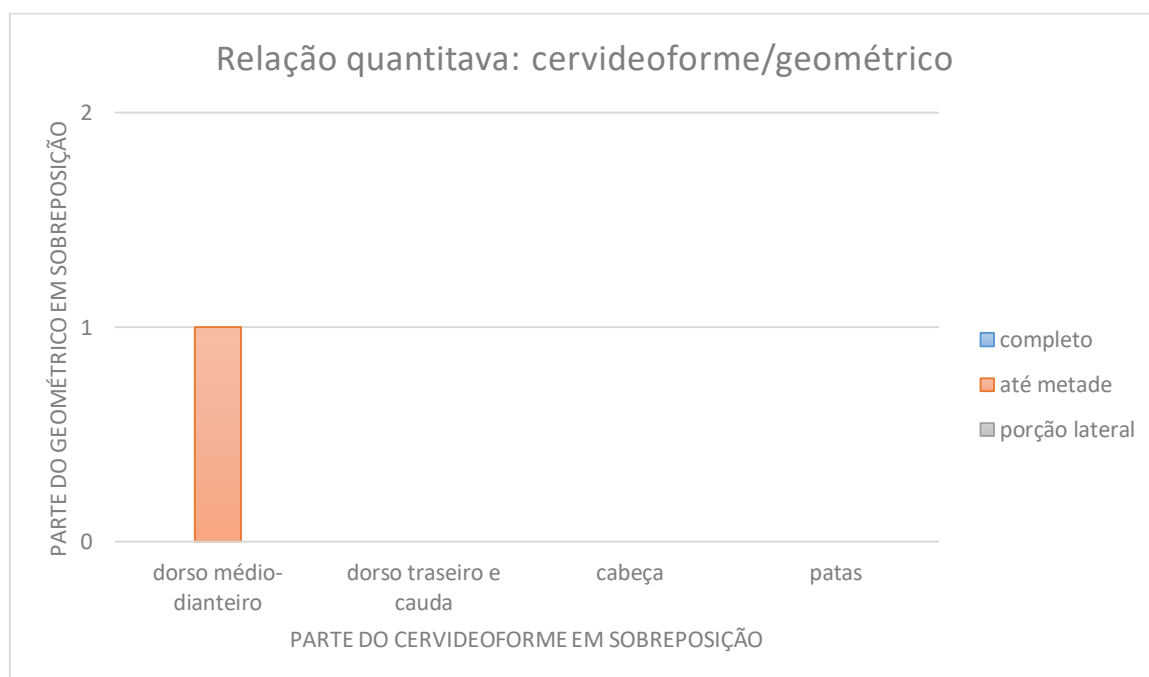
interferência de nenhum traço de outro grafismo, como também ocorre nos casos de sobreposição do painel 2 (Gráfico 7).

Gráfico 6 - Gráfico sobre casos de sobreposição envolvendo cervideoforme e pisciforme do painel 3 do sítio Sampaio



Fonte: Autor.

Gráfico 7 - Gráfico sobre os casos de sobreposição envolvendo geométrico e cervideoforme do painel 3 do sítio Sampaio



Fonte: Autor.

No painel 3 também foram identificados alguns casos de sobreposições e justaposições. Em virtude de suas características, considerou-se pertinente discuti-los conjuntamente (Figura 27).

Figura 27 - Ocorrências de justaposição e sobreposição no painel 3



Fonte: Autor

Ressalva-se que, como já apresentado, é possível sustentar que as pinturas semelhantes às representações de cervideoformes inauguraram este painel. Em uma mesma tonalidade de pigmento avermelhado, é possível que tenham sido pintados em uma pequena diferença de tempo e/ou mesma composição de tinta e até mesma tinta (é preciso que uma análise química confirme). Nenhum se sobrepõe a outro. Não obstante, em todos há algum traço que se associa a outra figura por aproximação. Apesar de o painel não ter grandes dimensões, é perceptível que esse contato, se não foi intencional, ao menos, não foi evitado. De qualquer modo, isso evidencia uma possível associação entre os termos.

Em uma tonalidade muito parecida a essas pinturas existe um traço que “corta” todo o painel transversalmente. Desse modo, ele se associa a três dos zoomorfos e faz menção à barbatana de um dos pisciformes pintada em sua direção. Os grafismos que se assemelham a forma de pisciformes são também em vermelho, mas possuem uma tonalidade de tinta mais forte que os cervideoformes que os precederam. Tal característica pode ser um indicativo de

diferença química da tinta, ou seja, de seu preparo e composição, ou até mesmo de data de pintura, podendo ter sido feita depois dos cervideoformes.

Pelas observações de campo, se descartou a possibilidade de repintura, mas é válido mencionar que essa é possível e chegou a ocorrer neste painel. A cabeça de um dos cervideoformes possui a mesma cor que os pisciformes. É possível que ela tenha sido repintada por aquelas que os desenharam, já que as condições de preservação parecem ter sido a mesma em toda a figura. Isso corrobora ainda mais à hipótese de associação e reafirmação entre os diferentes grafismos durante os momentos de ocupação do painel. Não obstante, pouco se pode afirmar com segurança a respeito de quais teriam sido essas relações, por quais agentes e em quais momentos. Talvez essas sejam perguntas que nunca serão respondidas, ao menos por agora.

Os pisciformes foram pintados em uma mesma sequência e sob um mesmo critério de sobreposição ao cervideoforme. Como pôde ser observado nos gráficos anteriores, somente a parte do corpo próxima à cauda se sobrepõem, de modo que o desenho da cauda, propriamente, fica abaixo da linha de contorno do corpo.

Em todo painel se somam três pisciformes e seis cervideoformes. Entre os pisciformes, dois se assemelham em características morfológicas, de estilo e tamanho, além de estarem alinhados. Já um se distingue e se encontra mais acima que os outros dois, se linhas forem traçadas acima da cabeça e abaixo da cauda dos outros dois. Tendo em consideração que os outros dois pisciformes possuem dimensões próximas, essa diferença pode ter se dado devido à relação de sobreposição e justaposição. Se esse desenho fosse maior, certamente, se feito no mesmo lugar, ficaria sobreposto a outro pisciforme e/ou à cabeça do cervideoforme, algo que, em todos os casos, pareceu ser evitado. Porém, a lógica de relação 2/1 se apresenta em outras situações do painel.

Além de serem seis, os cervideoformes seguem relações em blocos de três grafismos. Os três acima, perto dos pisciformes somam um conjunto e os outros três podem ser entendidos como outra unidade. No primeiro, os três podem ser entendidos sob as seguintes categorias de relação dual: há um cervideoforme completo e dois não; dois pequenos e um grande; dois alinhados verticalmente e um mais à frente.

Já no segundo conjunto, também outras classificações seguindo o mesmo critério podem ser verificadas: existem dois cervideoformes completos e um não; dois com galhada e um sem; dois com dardo no dorso e um sem; dois alinhados verticalmente e 1 mais à frente. Assim, pode-se também identificar que as relações duais não se dão apenas em cada conjunto, mas entre os dois grupos de cervideoformes que apresentam quantidades opostas em mesmas

classificações. A relação 2/1 já apresentada nos pisciformes também se dá entre os conjuntos de cervideoformes e o de pisciformes no sentido de que um grupo é sobreposto e outro não. O traço transversal se dá perpassando por todo o painel. No conjunto de cervideoformes afastados dos pisciformes, dois tem os corpos sobrepostos por ele. Nos dois casos, o traço passa entre a cabeça e o tronco. Já no conjunto em sobreposição com os pisciformes, um cervideoforme se dá dessa maneira (Figura 28).

Figura 28 - Conjuntos do Painei 3 do Sítio Sampaio



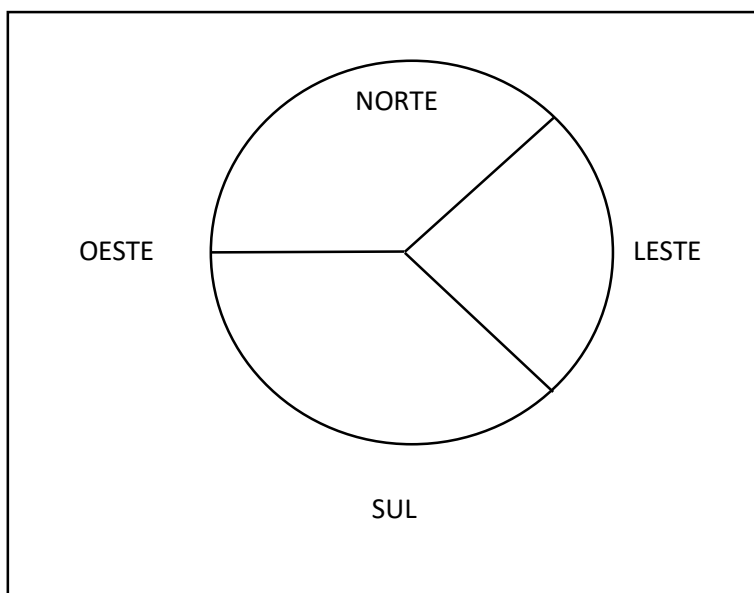
Fonte: Autor.

Estrutura emergente do Painei 3 do Sítio Sampaio

O esquema sistemático a seguir apresenta a estruturação do painel 3 (Figura 29). Os pontos cardeais se referem aos quadrantes do painel. O traço a Nordeste representa o conjunto de pisciformes, o traço na horizontal faz menção ao conjunto 1 de cervideoformes e o outro é referente ao conjunto de cervideoformes mais afastados dos pisciformes. Assim, a direção de cada reta tem a ver com a localização dos três conjuntos no painel. Ao mesmo tempo, pode-se observar que os ângulos entre eles possuem a mesma medida significando a equidade na relação entre os termos. Outra razão para o direcionamento dos traços é a ênfase à recorrência 2 por 1, que também foi evidenciada nos outros dois painéis. O círculo significa a inter-relação entre

todos os traços que se associam em diferentes pontos e que são representados pelo ponto central formado pelo encontro das três retas. O quadrado que abarca o círculo é a superfície rochosa.

Figura 29 - Esquema de estruturação do painel 3 do sítio

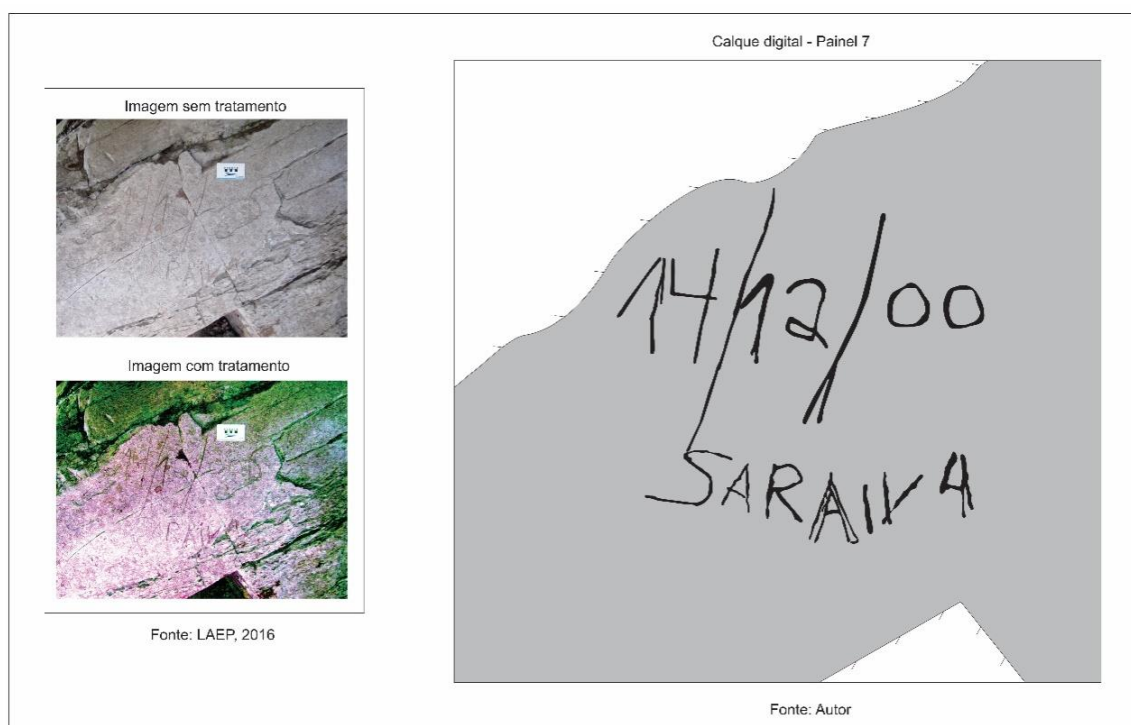


Fonte: Autor.

O Painel 4 de Sampaio

O painel 4 de Sampaio está em uma área abrigada no mesmo compartimento que o painel 2 e 3, anteriormente discutidos. Voltado em direção ao Norte, está completamente tomado por líquens que cobrem toda a superfície rochosa. Em virtude disso, não é possível identificar nenhuma pintura. Contudo, foram observados alguns registros de ocupações recentes.

Existem inscrições por cima da biopertubação feitas por meio de picoteamento. As gravuras possuem o formato de símbolos recentes e formam um registro de datação comum do tempo presente, onde os numerais que indicam o dia, mês e ano são separados por barras (14/12/00). Outros símbolos, mais próximos ao solo atual, formam uma palavra em português (SARAIVA) (Figura 30).

Figura 30 - Painei 4 do sítio Sampaio

Fonte: Autor.

Apesar de não conter grafismos elaborados por populações ameríndias, o painel 4 é extremamente importante a este estudo. Ele é composto por traços ordenados que, assim como as pinturas, se constituem em símbolos associados por aproximação ou distanciamento. De acordo com Lévi-Strauss (1985, p. 243), se tomado isoladamente, nenhum símbolo possui significado: “Eles adquirem significação na medida em que entre eles se estabelecem relações. Sua significação não existe no absoluto; é somente de posição”.

Assim, pode-se afirmar que não é apenas a forma do traço, mas a sua associação aos outros que possibilita a sua interpretação e o sentido do todo (LÉVI-STRAUSS, 1985). Um traço isolado nada significa, mas se associado a outros dois, por exemplo, de modo ordenado, pode formar um símbolo como a letra A. Esse, em mesmo processo, quando estabelece relações com outros de mesmo crivo constitui uma palavra.

Diferentemente dos símbolos identificados nos painéis 1, 2 e 3, os presentes no painel 4 estão sob uma lógica que pode ser evidenciada, por ser conhecida. De modo algum se pretende equiparar os grafismos à escrita atual, isso seria limitar a arte e seu potencial. Contudo, cumpre ressaltar que os símbolos possuem uma lógica própria que tem sentido dentro de um contexto cultural específico, como discutido alhures. O que é o caso das gravuras do painel 4.

As relações entre os símbolos “S”, “A”, “R”, “A”, “I”, “V” e “A”, ordenados de modo único, constituem um sentido maior que não se limita à palavra formada. A leitura das

relações entre os símbolos possibilita sua interpretação, que está mais próxima da ideia da coisa representada que da representação da coisa. Todavia, a interpretação não tem a ver com o que é visto em si, muito menos com a valorização que não está no símbolo, mas é criada, transmitida e ensinada em relação a ele. Em campo, facilmente, pode-se interpretar o que está inscrito/escrito no painel 4, mas o conhecimento dos processos de relações entre os símbolos só proporcionou e proporciona a compreensão dos símbolos, nunca do(s) significado(s) atribuídos a eles por quem os fez. Além disso, cumpre destacar, que, justamente por serem símbolos eram extremamente dinâmicos, como os estilos, paisagem, assim como os humanos.

Os painéis 5 e 6 de Sampaio

Os painéis 5 e 6 de Sampaio são discutidos juntos em virtude de suas características. O painel 5 se localiza no teto do segundo compartimento do abrigo e o 6 em uma de suas paredes, voltada para o Norte.

Ambos estão afetados por biopertubações. O painel 5 está repleto de fuligem e caminhos de cupim (Figura 31). Já o painel 6 está todo sobreposto por líquens (Figura 32).

Figura 31 - Painel 5 do sítio Sampaio



Fonte: Autor.

Figura 32 - Painel 6 do sítio Sampaio

Fonte: Autor.

Não obstante, eles podem ser tomados como exemplo de como um sítio arqueológico está sujeito à dinâmica do ambiente, além de fazer parte do cotidiano da humanidade. Ainda que sob ressalvas, acredita-se que qualquer interferência não-antrópica, natural, no sítio, faz parte de seus processos formativos e, por isso, não deve ser combatida, mas monitorada, e se possível, controlada.

As pinturas se “apagarão” e isso é uma característica do registro arqueológico que não está congelado no tempo. Esse fato não inferioriza em nada a pesquisa arqueológica, muito menos o estudo em arte rupestre, antes, pelo contrário, sublinha a urgência desses estudos, como, até mesmo, um meio e uma estratégia de salvaguarda do patrimônio.

O Painel 7 de Sampaio

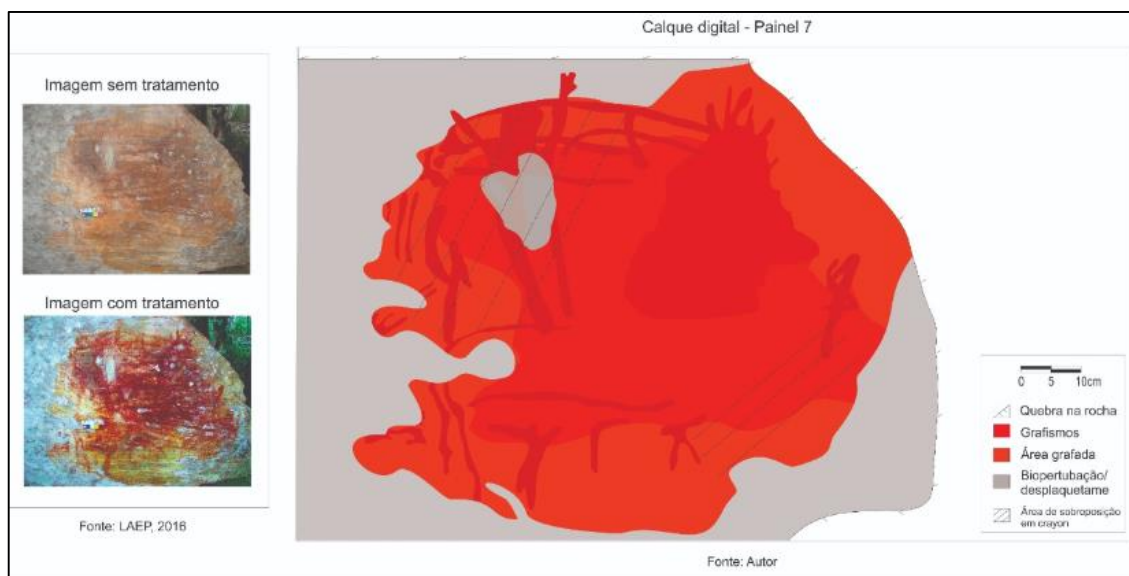
O painel 7 de Sampaio está no segundo compartimento do abrigo, voltado para o Oeste. Ele apresenta processos de desplaquetamento e sobreposição de líquens nas áreas extremas da superfície do afloramento rochoso e, entre todos, é o painel com o maior caso de grafismos afetados pela ação do tempo. De acordo com as observações em campo, possivelmente se constituiu em mais de um processo de sobreposição, mas as pinturas estão

muito “apagadas”, sendo possível apenas distinguir alguns traços fluidos em meio a uma mancha vermelha.

Não obstante, é possível diferenciar alguns traços que parecem ter constituído grafismos semelhantes a representações de cervideoformes. São linhas curvas e horizontais que lembram aquelas que construíram “dorsos”, “membros”, “hastes”, “orelhas” e “cauda” em representações observadas em outros painéis. Sobre todo esse emaranhado de tons e riscos, também foi identificado um antropomorfo em vermelho, semelhante aos vistos no painel 2. Ele se constitui por traços que sugerem membros superiores erguidos, mas aqui se preferiu entender como uma forma de representação e não de movimento.

Nele, há representação dos dedos e também não foi observado algum delineamento para o contorno do corpo, tendo apenas os quatro membros (pernas e braços) e o que seria a “cabeça”. Contudo, existe uma mancha de biopertubação sobre essa parte da figura, o que inviabiliza qualquer afirmação a respeito da real configuração do grafismo (Figura 33).

Figura 33 - Painel 7 do sítio Sampaio



Fonte: Autor

A sobreposição dos rabiscos com *crayon* se destaca. Certamente realizada depois de qualquer pintura, evidencia um processo e, ou até melhor, um sentimento de interação com o outro. Essa característica só ocorre no painel 7, onde todo o painel sofreu a intervenção. Mas, infelizmente, em virtude das condições de preservação das tintas isso não pode ser comprovado.

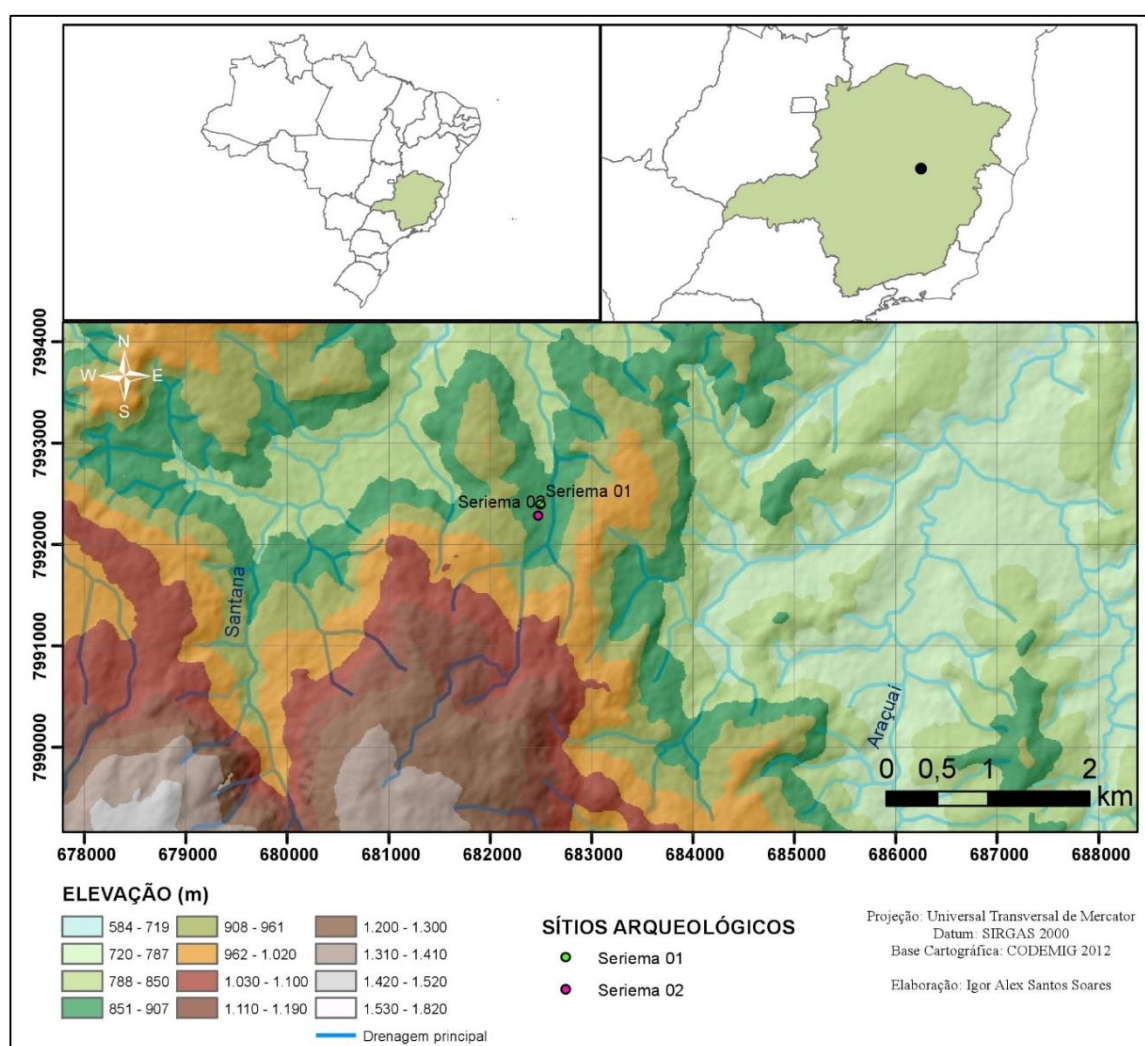
É possível elencar possíveis modos de relacionamento entre as pessoas que pintaram em sobreposição. Seria possível afirmar que a relação evidenciada no painel 7 esteja mais

relacionada aos atuais signos de negação, já que o painel parece ter sido rabiscado. Não obstante, tendo cada cultura uma lógica específica, pode-se inferir que, em outras sociedades, tais características possuem significados completamente diferentes, uma vez que, como sublinhado alhures, a significação existe em processos de relacionamento (LÉVI-STRAUSS, 1985).

Os sítios Seriema 01 e Seriema 02

Os sítios Seriema 01 e Seriema 02 são afloramentos de rocha quartzítica com pintura rupestre. O sítio 01 está a 842 m de altitude. Já o sítio Seriema 02 está mais a Sul, a 885 m de elevação. Ambos estão próximos ao Córrego Quatro Alqueires, que tem suas águas tributárias do Ribeirão Santana, a Oeste da Serra do Jambreiro. A Leste da Serra do Jambreiro encontram-se os vales do Córrego do Baú e do Córrego das Cabeças, à margem esquerda do rio Araçuaí. (Mapa 3).

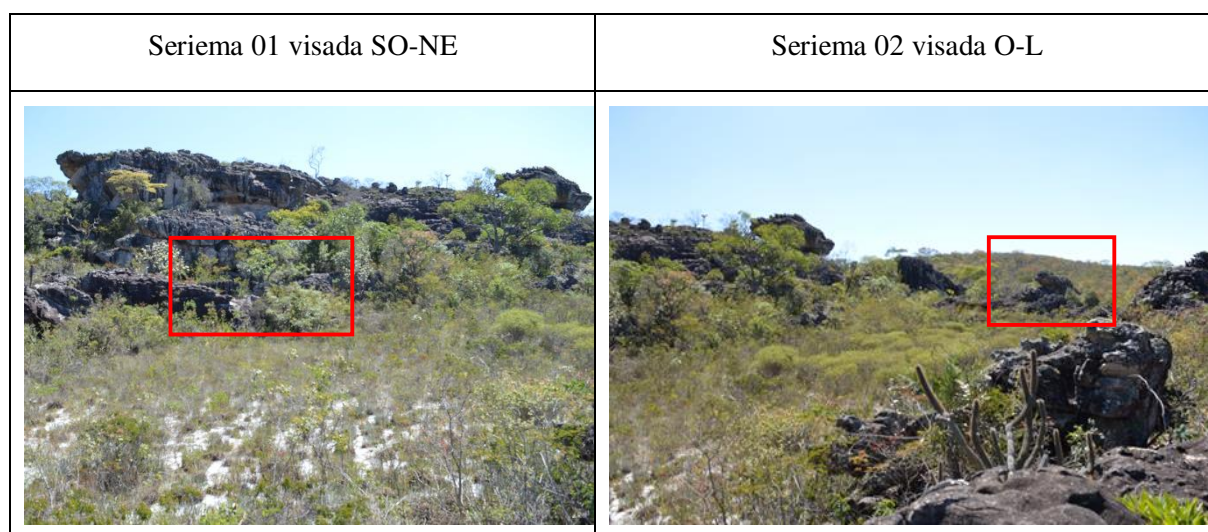
Mapa 3 - Mapa de localização dos Sítios Seriema 01 e Seriema 02



Fonte: SOARES, 2019.

O Sítio Seriema 01

O sítio Seriema 01 está localizado em uma área plana com poucas árvores de grande porte. Entretanto, a concentração de vegetação próxima ao abrigo e grande afloramentos quartzíticos dificultam o acesso ao sítio e o tornam quase imperceptível na área (Figura 34).

Figura 34 - Os sítios Seriema 01 e Seriema 02

Fonte: Autor.

O painel rupestre de Seriema 01

O sítio possui um único painel de arte. Não teve o teto pintado, mas a parede foi intensamente explorada. Junto a isso, a oxidação da tinta e biopertubações tornam as pinturas quase todas irreconhecíveis (Figura 35). O tempo é imperativo.

Figura 35 - Painel rupestre do Sítio Seriema 01

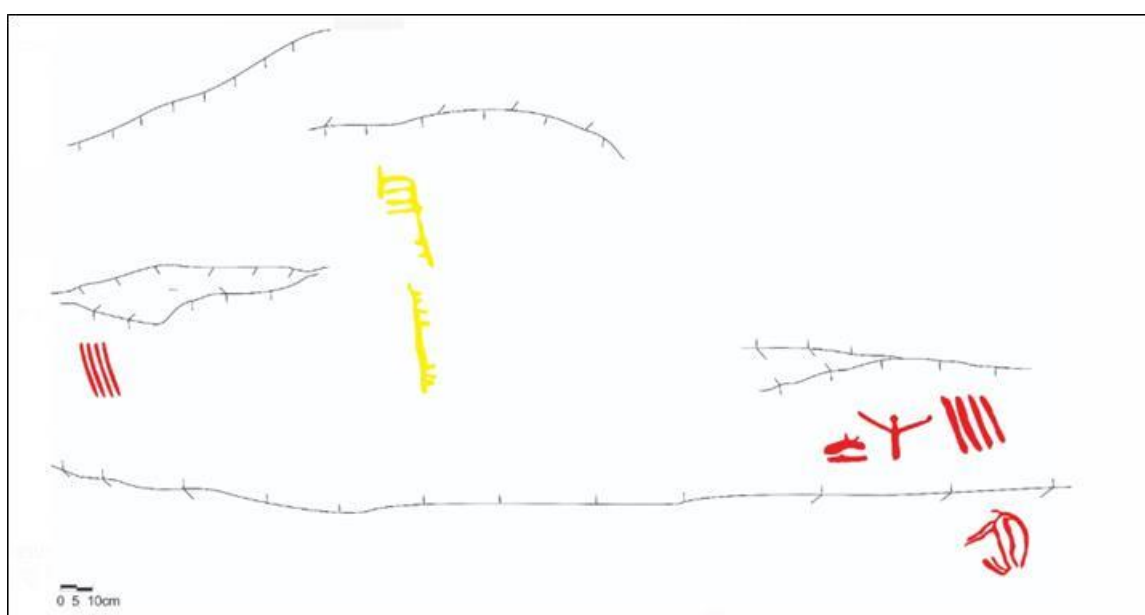
Fonte: Autor.

Porém, os grafismos com contornos identificáveis suscitam considerações interessantes à organização de todo painel. Um conjunto de traços paralelos na vertical foi desenhado em cada uma das extremidades (Oeste-Leste) do painel. Ambos são formados por quatro traços pintados em vermelho. Em campo, verificou-se que, traçada uma linha no painel, o ponto inferior do primeiro conjunto está na mesma altura que o ponto superior do segundo

conjunto. Além disso, o cervideoforme identificado parece corresponder à mesma lógica, estando em linha reta ao conjunto de traços desenhados à direita do painel.

Também foram identificados: um antropomorfo, uma figura em amarelo, que praticamente corta o painel na vertical, e uma cabeça de cervideoforme. Quanto a eles, é possível que sigam ou se relacionem sob demais critérios que não puderam ser identificados. Entretanto, sugere-se que os geométricos possuem atribuições estruturantes no painel, para além de serem meros traços pouco valorizados por não serem figurativos (Figura 36).

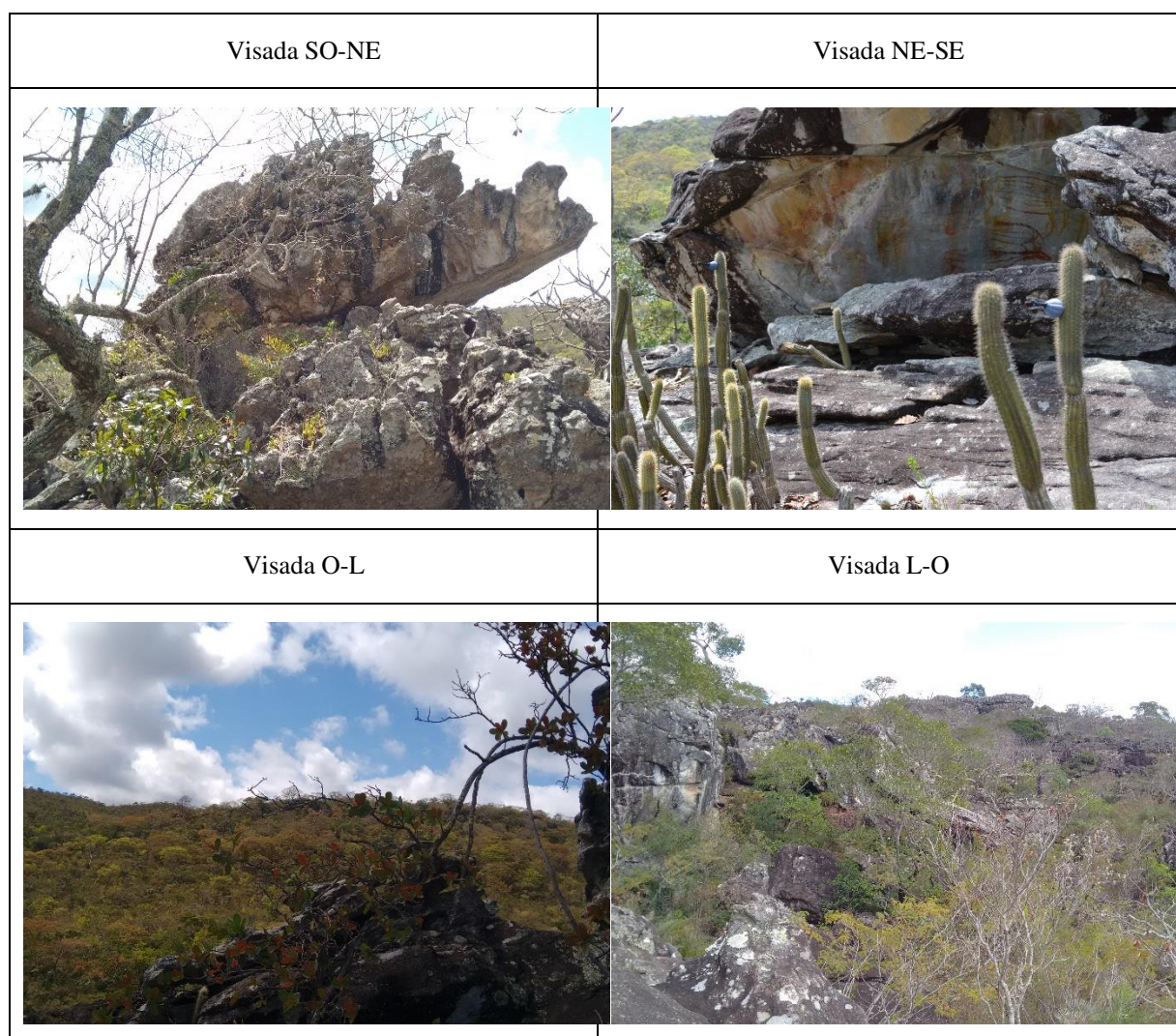
Figura 36 - Calque digital do painel de arte rupestre do sítio Seriema 01



Fonte: Autor.

O Sítio Seriema 02

O Sítio Seriema 02 é um afloramento de quartzito implantado em Floresta Estacional Semidecidual. Ainda que não possua área abrigada, o ângulo de inclinação do afloramento protege as pinturas do escoamento de água da chuva e da incidência direta de raios solares (Figura 37).

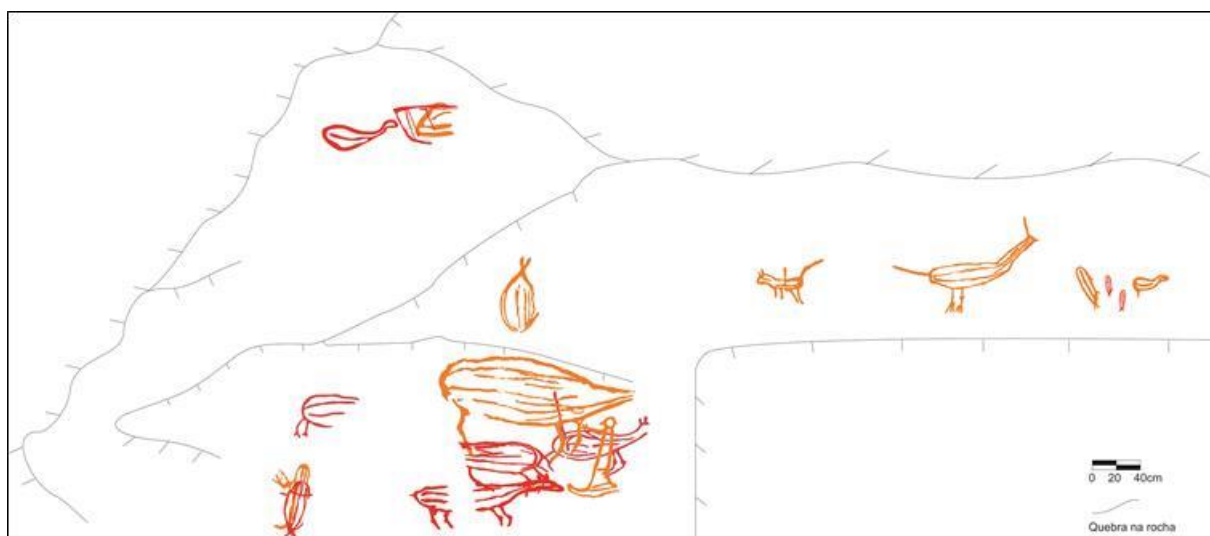
Figura 37 - O sítio Seriema 02 e seu entorno imediato

Fonte: Autor.

O painel rupestre de Seriema 02

O sítio apresenta um único painel, voltado em direção ao Nordeste. Foram identificados quatorze (14) zoomorfos, um (1) antropomorfo, além de outros grafismos não reconhecíveis. Todos são monocromáticos, em vermelho ou amarelo, e a maioria foi desenhada usando-se a técnica de pintura. Dois pequenos pisciformes vermelhos foram feitos em *crayon* (Figura 38).

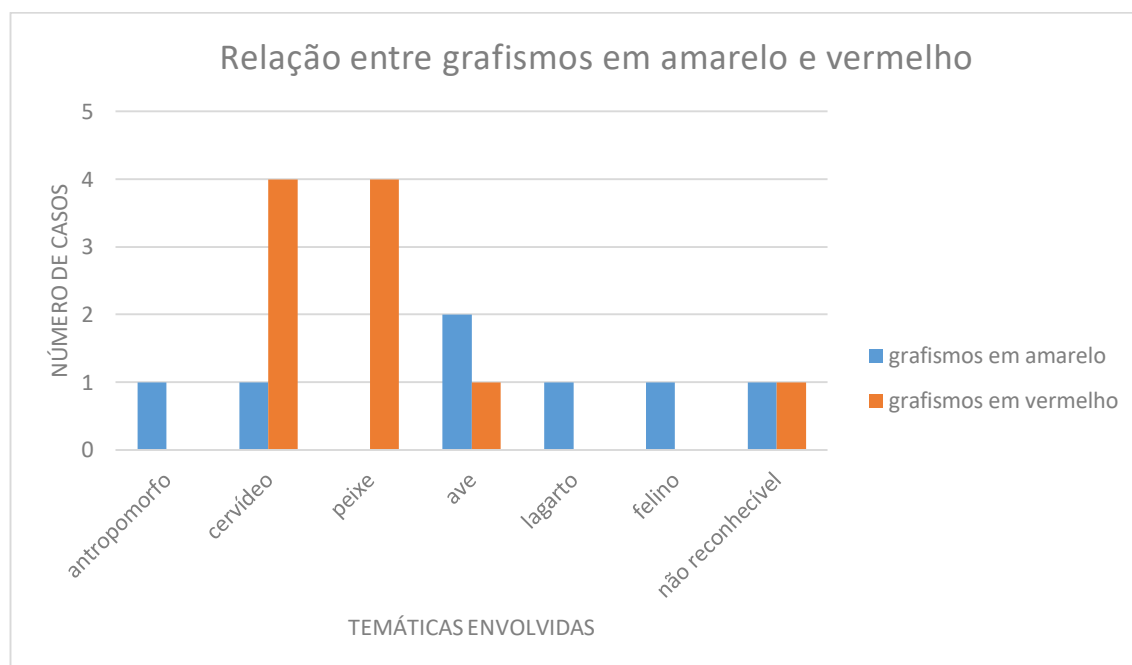
Figura 38 - Calque digital do Painei rupestre do Sítio Seriema 02



Fonte: Autor

O painel se soma em um total de dezessete (17) figuras. Entre as temáticas observadas, se apresentam aves, pisciformes, cervideoformes, felino, lagarto e outras duas pinturas sem identificação. O gráfico a seguir apresenta a relação entre cores e temáticas (Gráfico 8).

Gráfico 8 - Relação entre grafismos em amarelo e vermelho do Sítio Seriema 02

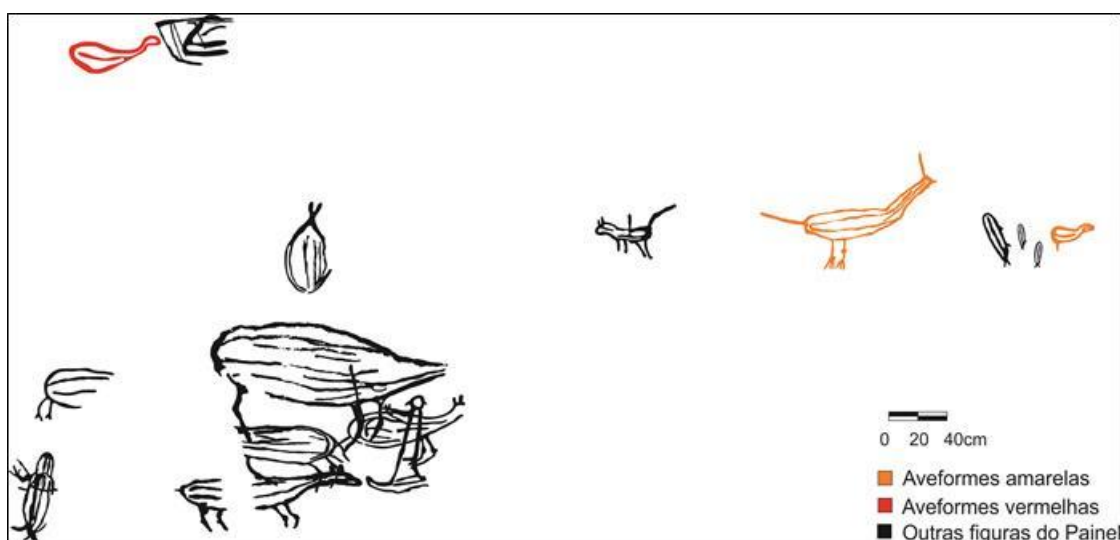


Fonte: Autor.

As três aves foram pintadas na parte superior do painel e não estão relacionadas a nenhum caso de sobreposição (Figura 39). Outra característica comum entre elas é a orientação

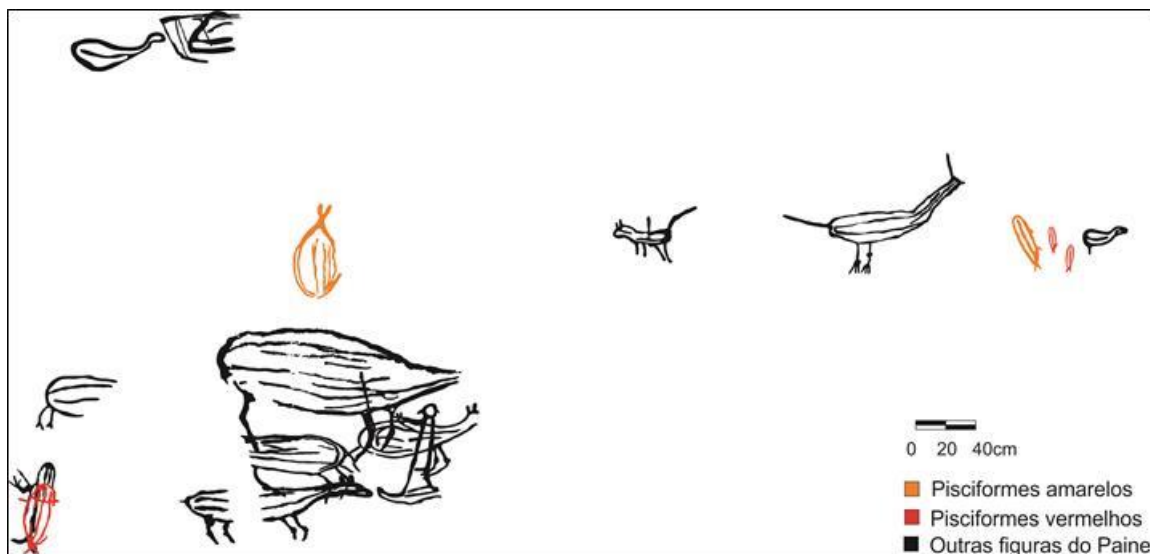
do corpo, com a cabeça voltada à direita. Também merece menção o fato de elas ocuparem as extremidades do painel. No canto superior esquerdo, se encontra uma em vermelho, e no canto superior direito está outra em amarelo. Ambas com os contornos do corpo muito parecidos. Também em amarelo, a terceira está entre as anteriores. É maior e possui detalhamento anatômico não visto nas outras. Articulações, cauda, dedos e penacho foram desenhados. Assim, mesmo em um total de três, se relacionam formando dois conjuntos de características opostas.

Figura 39 - Pinturas aveiformes do Sítio Seriema 02



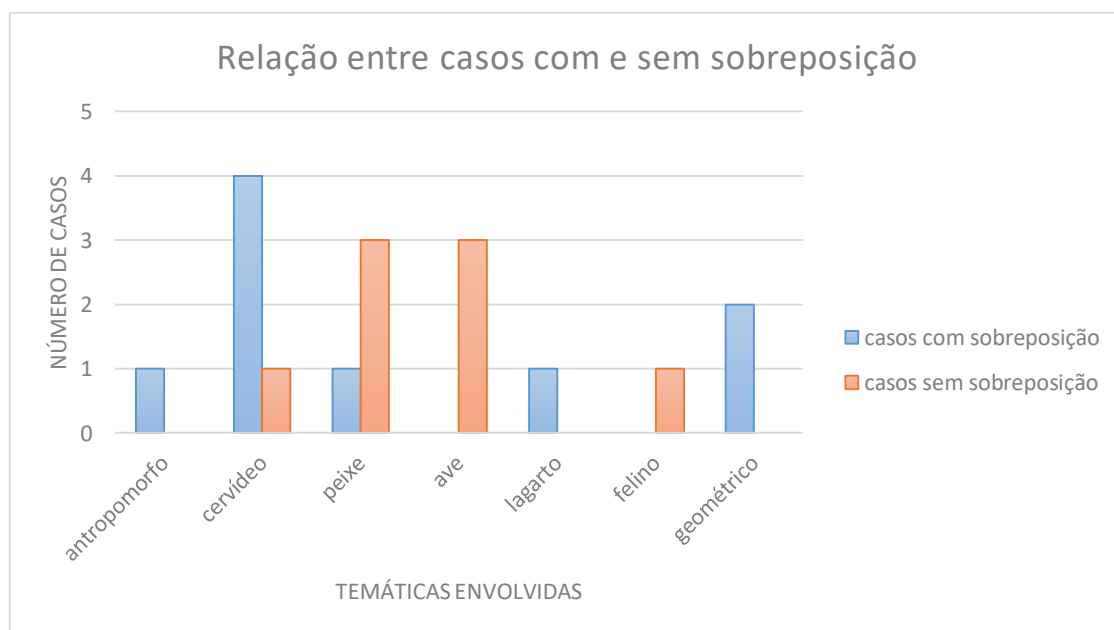
Fonte: Autor.

Os pisciformes identificados são um total de cinco: dois pintados em amarelo e três vermelhos. Todos eles estão na vertical, mas um se distingue por estar no centro do painel e ser o único isolado e voltado para baixo. O mais abaixo no painel é o único em caso de sobreposição, se justapondo a um desenho semelhante a um lagarto. Parece ser um caso de trocadilho gráfico comum na arte rupestre de Minas Gerais. Os outros três últimos pisciformes estão na extremidade superior direita do painel. Um deles é maior, sendo pintado em amarelo, e os outros são vermelhos (Figura 40).

Figura 40 - Pisciformes do Sítio Seriema 02

Fonte: Autor

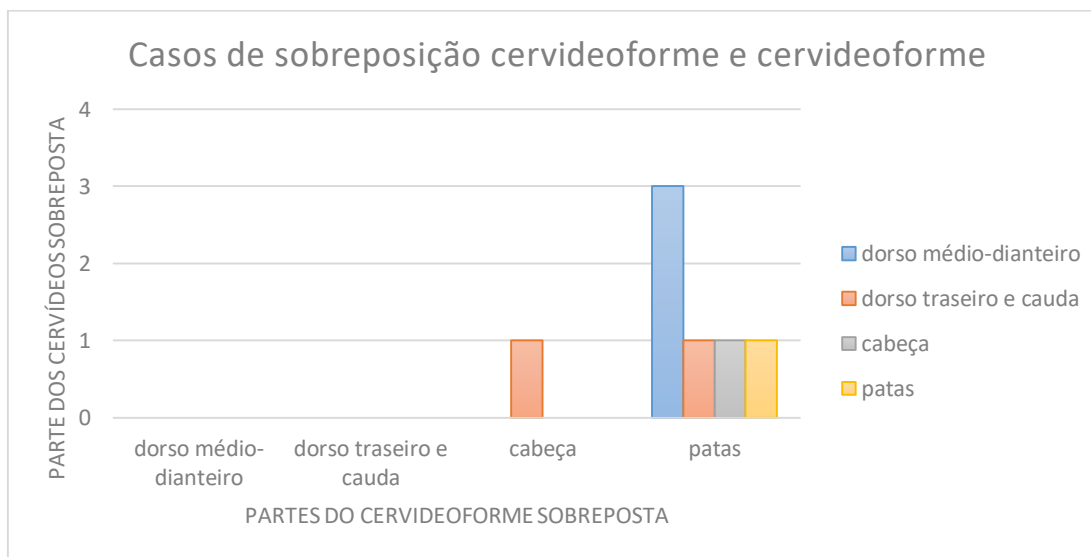
O gráfico a seguir apresenta os casos de sobreposição em relação aos de sem sobreposição identificados no painel (Gráfico 9). Verifica-se que, entre os cervideoformes, a maioria se apresenta sob esse critério. Ao todo foi possível a identificação de cinco cervideoformes, um em amarelo e os outros em tonalidades de vermelho. Entre eles, quatro estão envolvidos em sobreposição. A diferença de cor não foi valor relevante para ocasião.

Gráfico 9 - Relação entre casos com e sem sobreposição no Painel 1 do Sítio Seriema 02

Fonte: Autor

Quando as análises dos episódios de sobreposição são detalhadas, constata-se que os casos entre cervideoforme e antropomorfo e entre cervideoforme e cervideoforme no Painel do sítio Seriema 02 se dão apenas entre específicas partes. O Gráfico 10 apresenta graficamente a relação entre os cervideoformes. Os membros e o dorso médio-dianteiro são as únicas partes de cervideoformes sobrepostas ao antropomorfo

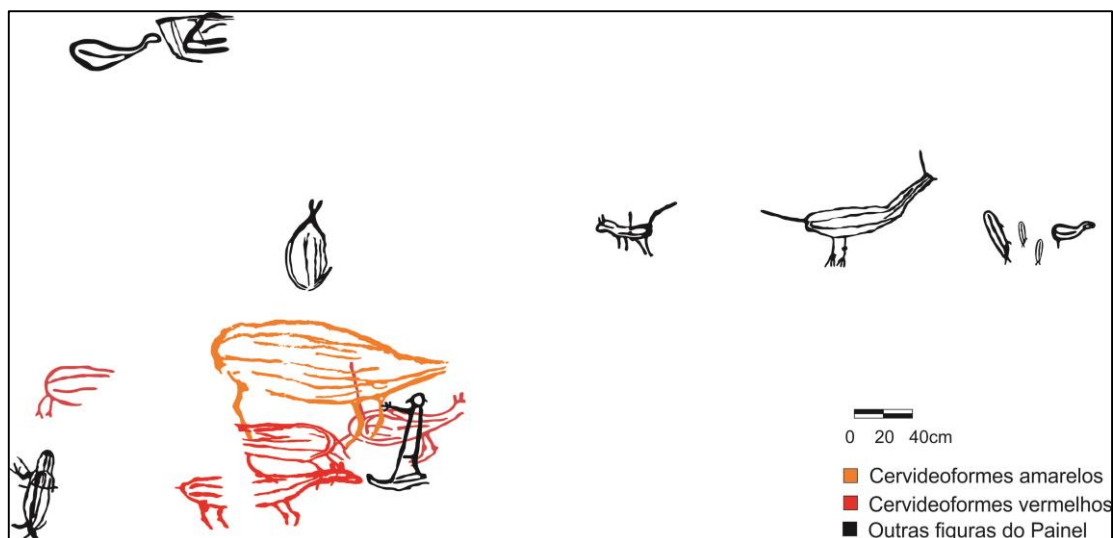
Gráfico 10 - Casos de sobreposição entre cervideoforme e cervideoforme no Painel 01 do Sítio Seriema 02



Fonte: Autor.

Se a análise se fechar apenas em relação aos cervideoformes, é possível que as relações de sobreposição sejam mais bem entendidas como justaposições, em um jogo de troca entre partes opostas que se aproximam como que em ziguezague relacionando quatro cervideoformes. Isso acontece entre a orientação dos corpos e o alinhamento vertical que se dá entre os membros das figuras, patas dianteiras seguidas por traseiras, que antecedem outro par de membros dianteiros, por exemplo. Reveja a ocorrência na figura abaixo (Figura 41).

Figura 41 - Caso de justaposição entre cervideoformeformes do painel do sítio Seriema 02

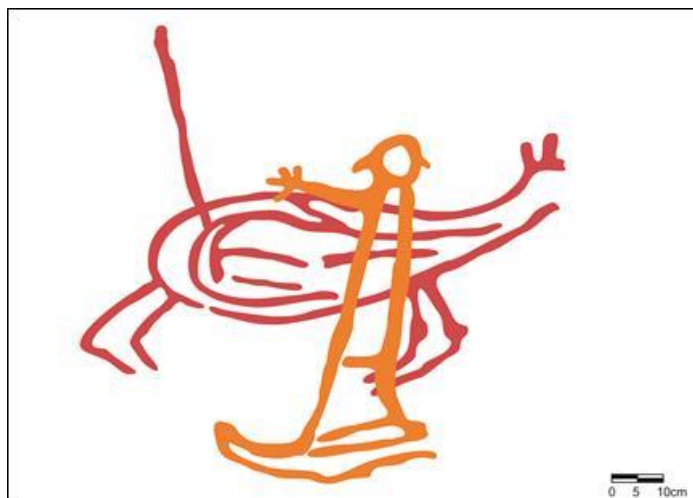


Fonte: Autor.

Todas as quatro pinturas possuem preenchimento em linhas paralelas que se distinguem do contorno do corpo. Há detalhamento anatômico, com presença de articulações nos membros. Dois não possuem o desenho da cabeça preservado, ou não foi executado. Nos demais, não ocorre a pintura de hastes. O único cervideoforme pintado com um traço que corta a parte traseira do dorso é o em justaposição com o único antropomorfo identificado no painel (Figura 42).

Além da presença do traço perpendicular ao corpo, a tonalidade da tinta vermelha o distingue dos outros cervideoformes. Já o antropomorfo foi pintado em tons de amarelo, possui o desenho de um único membro superior, mas é detalhado com presença de dedos. O desenho sobrepõe a linha do dorso do cervideoforme. As cabeças se posicionam lado a lado e os troncos e membros voltam se sobreporem, cada um ao do outro. Aos pés, na extremidade inferior da pintura, há uma continuação no desenho antropomorfo semelhante às outras pinturas de outros sítios neste estudo. Ao final da dissertação, essas aproximações entre os sítios serão discutidas. A Figura 42 reapresenta o caso. Veja a seguir.

Figura 42 - Caso de sobreposição entre cervideoforme e antropomorfo no sítio Seriema 02



Fonte: Autor.

Estrutura emergente do Painel 1 do Sítio Seriema 02

Em considerações sobre todo o painel, as cores se distribuem por todo suporte rochoso. Os cervideoformes se concentram na parte inferior do painel e as aves foram pintadas na parte superior. Além de um cervideoforme, um felídeoforme foi desenhado no sentido horário possuindo um traço perpendicular ao corpo em mesmo tom de pintura que a ave (seriema) maior e com as pontas das caudas em mesma direção. Ao lado deles, os pisciformes.

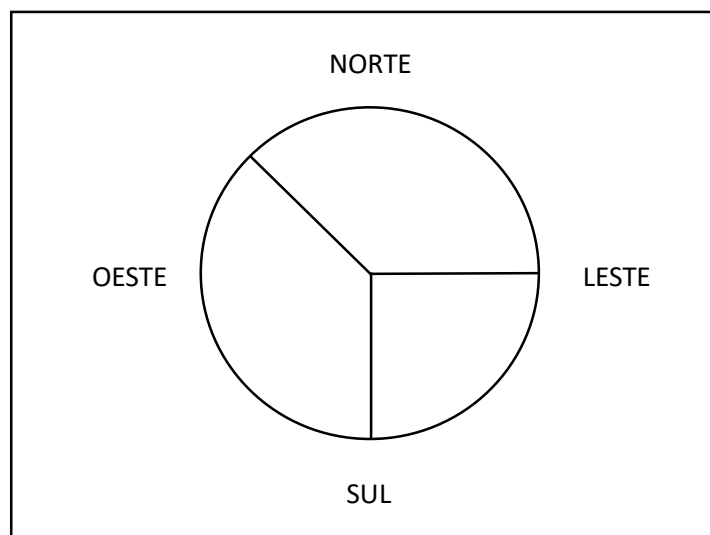
À direita, dois em vermelho, os únicos em *crayon*, e à esquerda, outro maior e em outra direção ainda que na vertical. Ele é o ponto central do painel. Na parte inferior do painel, os casos de justaposições. Acima, duas pequenas seriemas em cada extremidade. Mas nos quatro cantos, vermelho e amarelo.

Entre os três termos: conjuntos de vermelho e amarelo; conjuntos relacionais em cada um dos quatro pontos e o pisciforme central. Acima as relações se dão na horizontal e abaixo são verticalmente entre os cervideoformes. O pisciforme maior em vermelho, voltado para baixo, parece ser o centro das três partes do painel, também divididas pelas quebras na rocha. O trocadilho gráfico entre pisciforme e largado foi considerado o valor opoente em referência à outra justaposição no painel, entre cervideoforme e antropomorfo, na outra extremidade inferior em linha horizontal. Cada um em ponto, em seguimentos verticais, que se direcionam ao pisciforme, ponto central.

Representando-o em esquema gráfico, as três partes são as porções relacionais no painel. A orientação das linhas representam os conjuntos que se voltam ao centro, onde está o pisciforme em vermelho voltado para baixo. Três relações, três grupos, mas duas orientações e

duas cores que se correlacionam nas três partes do painel que se dão pelos conjuntos formados cada um por dois fatores. Veja o esquema a seguir (Figura 43).

Figura 43 - Esquema de estruturação do painel do sítio Seriema 02



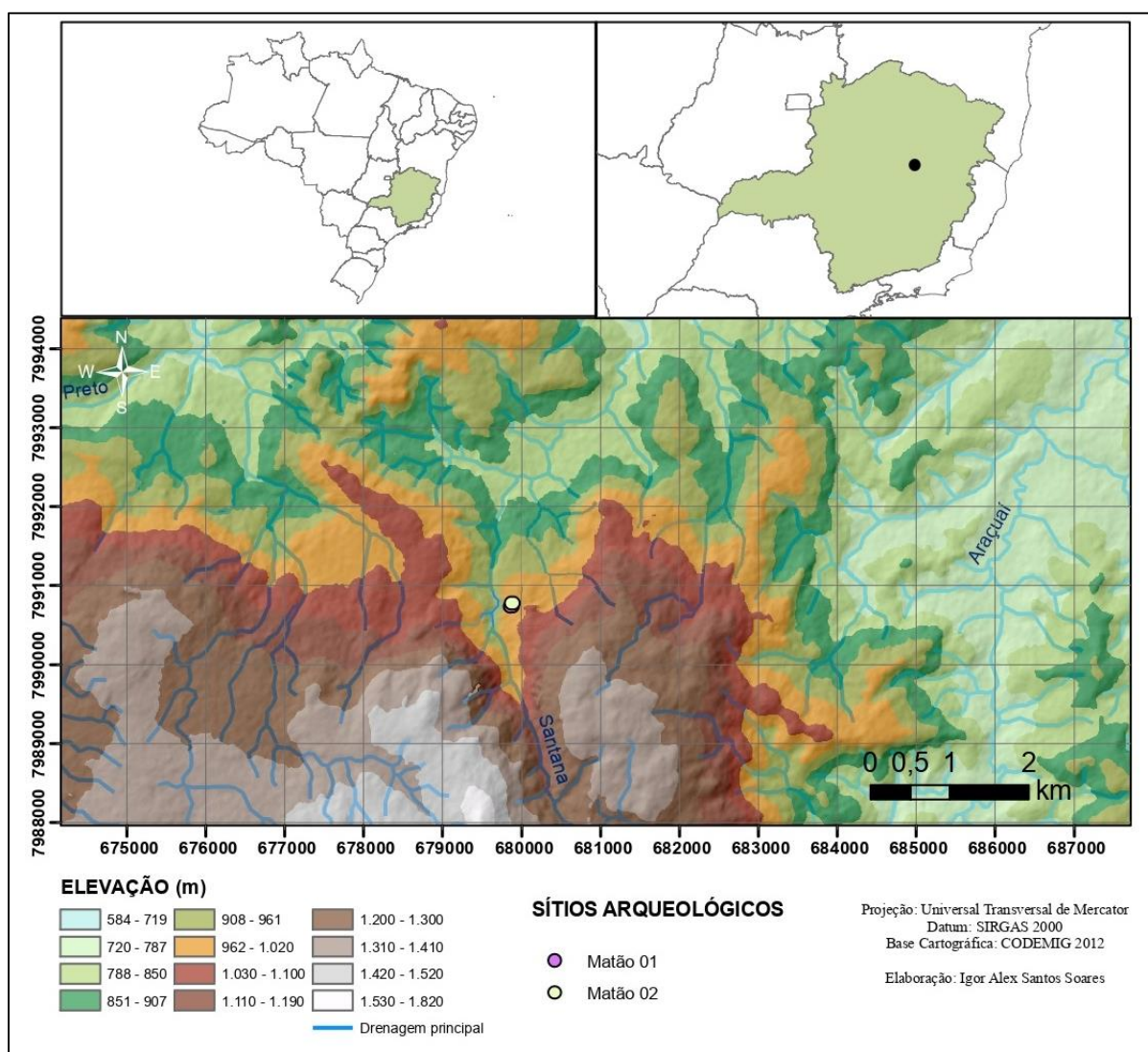
Fonte: Autor

Sítio Matão 01 e Sítio Matão 02

Os sítios Matão 01 e 02 estão inseridos mais a Oeste, em área de mata, nas proximidades do Ribeirão Santana. O mapa abaixo pontua a localização deles frente aos cursos hídricos e altimetria. Destaca-se a distância do rio Araçuaí, que corre em outro vale, na vertente oposta da Serra do Gavião, além da Serra do Jambreiro, onde se localiza outros sítios.

Apesar de próximos, aproximadamente 100m um do outro, a diferença de altitude e vegetação do entorno fazem com que cada um dos sítios possua características bem definidas na paisagem. A Serra do Matão é o grande marco da área. (Mapa 4).

Mapa 4 - Mapa de localização dos Sítios Matão 01 e 02



Fonte: SOARES, 2019.

Da sede da fazenda até o sítio, o solo e a vegetação mudaram algumas vezes e com eles a paisagem. A visão do entorno, as pegadas e sinais deixados, cheiros e sensação térmica

não foram os mesmos em todo caminho. Além disso, a diversidade no caminho também assinala a multiplicidade de recursos da flora e fauna e destaca o potencial da área (Figura 44).





Figura 44 - O caminho tomado até o sítio Matão 1



Fonte: Autor.

Além do caminho, vale considerar dois outros pontos relevantes na paisagem: a Serra do Matão e o Ribeirão Santana. A Serra é o grande marco e o Ribeirão o curso hídrico perene mais próximo aos sítios Matão 01 e 02. Além de características que podem se voltar a valores simbólicos, o curso hídrico é fonte de água, pescado e outras possibilidades de caça e alimentação. Certamente, de uma maneira ou outra, fez parte da população que viveu ao seu entorno (Figura 45).

Figura 45 - A paisagem da Serra do Matão





Ribeirão Santana, a 948m de altitude	Falha geológica visada NW-SE. Fotografia registrada a 999m de altitude.
	
Visada para a Serra do Jambreiro O-L	Ribeirão Santana, a 962m. Visada S-N
	

Fonte: Autor

O Sítio Matão 01

Matão 01 está localizado a 953 m de altitude. É um afloramento em quartzito com área abrigada em meio a densa vegetação. Possui dois compartimentos e dois painéis rupestres. O painel 1 está na parede do setor I do abrigo. Já o setor II tem o teto pintado (Figura 46).

Figura 46 O sítio Matão 01

Sítio Arqueológico Matão 01 – destaque para o Pannel 1	
Vegetação entorno do setor I	Setor I – Visada S-N
	
Vegetação entorno do setor II	Setor II - Visada NO-SE
	

Fonte: Autor

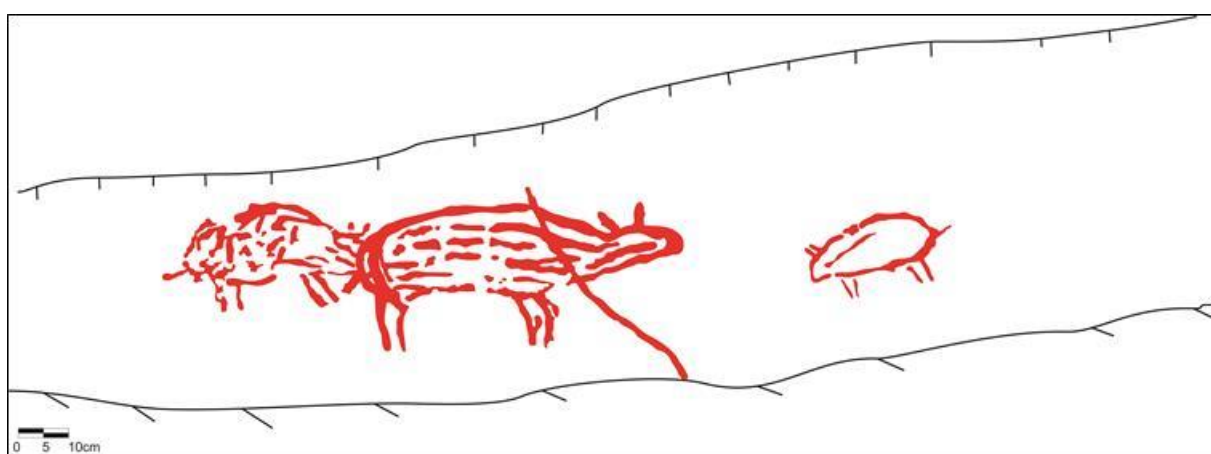
O Pannel 1 do Sítio Matão 01

Voltado para Oeste, o painel 1 é composto por figuras monocromáticas em vermelho. A 150 cm do solo atual, não apresenta biopertubação sobre as pinturas, nem marca de escorrimento de água. Porém, a incidência direta de luz solar tem afetado as pinturas. Nele

foram identificados três zoomorfos: um em *crayon*, outro pintado e um terceiro feito com as duas técnicas.

Três cervideoformes compõe o painel 1. Todos alinhadas à horizontal e monocromáticos em vermelho. O que mantém melhor conservação da tinta é o maior desenho, feito em primeiro plano. Os outros dois estão bastante apagados e são menores que o primeiro (Figura 47).

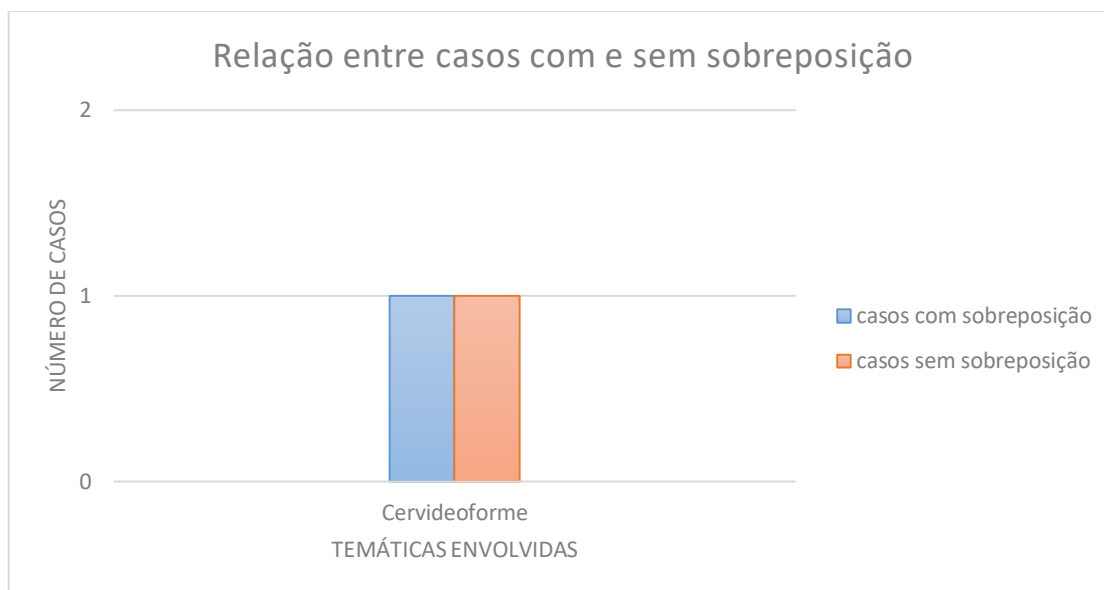
Figura 47 Calque digital do Painel 1 do Sítio Matão 1



Fonte: Autor

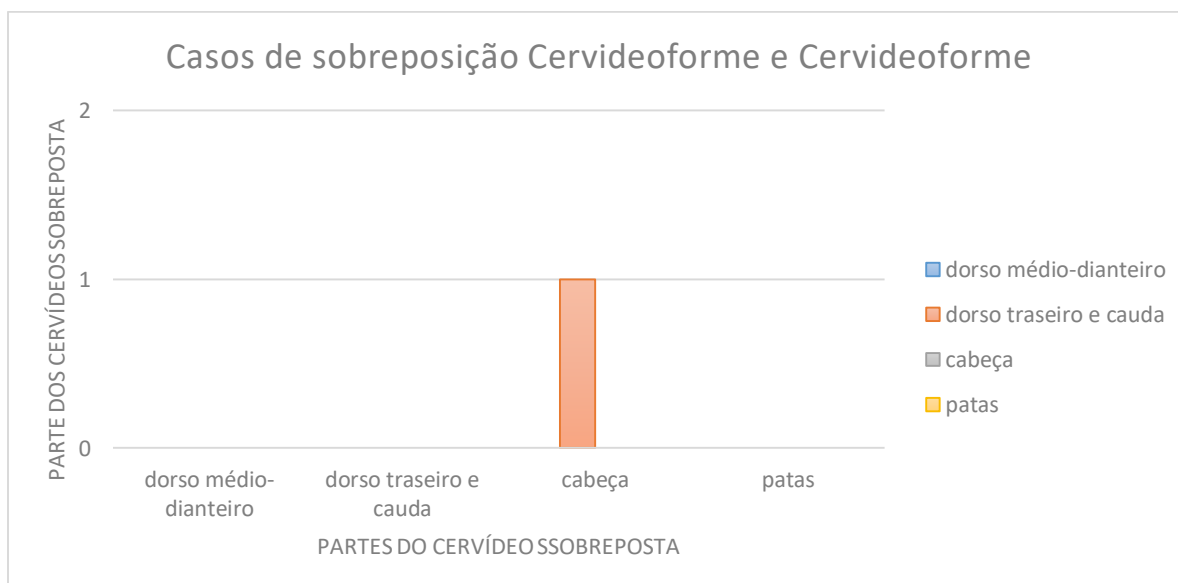
Sobre a conservação da tinta, a incidência direta de luz solar sobre o painel parece ser a principal razão de interferência. Entretanto, a data de execução das figuras e a composição das tintas também devem ser consideradas em possível hipótese. Caso a primeira se confirmasse, teria-se um caso de relação diacrônica em questão. Mas, se fosse a segunda verdadeira, se confirmaria o uso de duas substâncias diferentes. Em campo, nenhuma das duas hipóteses puderam ser confirmadas.

Em todo painel, apenas um caso de sobreposição ocorre (Gráfico 11). Ele envolve duas das três figuras: a que está em primeiro plano e uma segunda em pintura e crayon. A terceira pintura tem o formato do corpo semelhante às demais, mas se distingue por ter sido feita em orientação inversa a das outras.

Gráfico 11 - Relação entre casos com e sem sobreposição do Pannel 1 do Sítio Matão 01

Fonte: Autor

O caso de sobreposição envolve dois cervideoformes. Ambos têm a cauda à esquerda e a cabeça à direita e os corpos desenhados na horizontal, com preenchimento em linhas paralelas. O traço do contorno do corpo do maior cervideoforme se divide em dois na parte traseira, onde a figura se sobrepõe à outra. É entre esses dois traços onde as pinturas se encontram. O gráfico seguinte pontua qualitativamente a ocorrência (Gráfico 12).

Gráfico 12 - Casos de sobreposição entre cervideoformes no Pannel 1 do Sítio Matão 01

Fonte: Autor

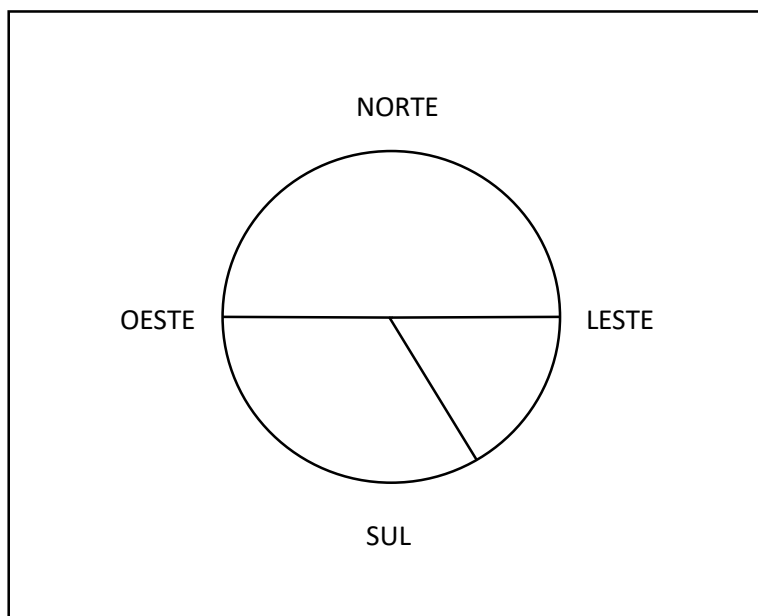
Estrutura emergente do Painel 1 do Sítio Matão 01

As três figuras mantêm uma linha horizontal de desenho. Em nossas análises, partiu-se da ideia de que o traço perpendicular sobre o cervideoforme maior não se relaciona apenas com a pintura em questão, mas com todo painel, sendo perpendicular a ele todo. Seria o marco que estabelece a relação entre os cervideoformes.

A partir disso, sugere-se o seguinte esquema de estruturação, no qual: duas linhas se juntam na horizontal, representando o alinhamento dos grafismos. Uma linha vem de Oeste ao centro e a outra de Leste ao centro representando as orientações inversas dos desenhos. Uma terceira linha vindo do centro a Sudeste do quadro interceptam as outras, sendo o traço que corta o cervideoforme maior na mesma direção (a Sudeste) (Figura 48).

Sobre esta, cabe ressaltar que é o mesmo ponto em que a Serra do Matão está geograficamente em relação ao sítio (a Sudeste dele), o que levanta a possibilidade de que a Serra tenha sido fator de razão do desenho do traço e das relações que com ele se dão. Assim, não só geograficamente ela se relacionaria ao sítio, mas se combinaria a ele simbolicamente, podendo ser até o terceiro conjunto em um jogo de relações que se daria com os dois painéis²⁴.

Figura 48 - Quadro esquemático de representação do Painel 1 do Sítio Matão 01



Fonte: Autor

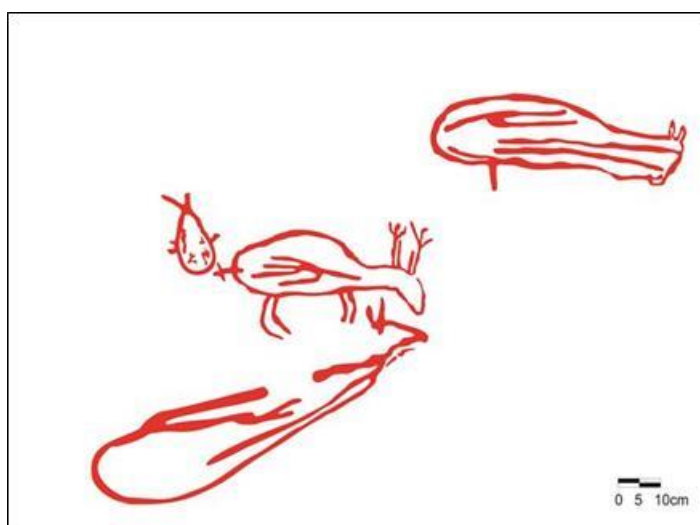
²⁴ O que ressalta que, como o painel, o próprio sítio é um recorte de análise.

O Pannel 2 do Sítio Matão 01

Localizado no teto do Setor II do sítio, a 170cm de altura (em média), o painel 2 possui apenas pinturas. Em um total de quatro zoomorfos, todos são monocromáticos em vermelho e com preenchimento em linhas paralelas. O painel apresenta biopertubações, principalmente caminhos de cupim e proliferação de fungos.

Foram identificados três cervideoformes e um pisciforme, todos monocromáticos em vermelho e com preenchimento do corpo em linhas paralelas. Nenhuma das pinturas se apresentam em casos de sobreposição. Parece existir um ponto central de execução delas, que é próximo ao cervideoforme com hastes. Como que em raios, dali se forma o outro cervideoforme e se posiciona o que foi pintado à direita do painel. Sobre este último é válido destacar que foi pintado em um curto vão entre a parede do abrigo e o teto. O pisciforme é a figura que mais se distancia desse centro. Ele também se diferencia por sua orientação, estando à vertical e não horizontalmente como os cervideoformes (Figura 49).

Figura 49 - Calque digital do Pannel 2 do Sítio Matão 1



Fonte: Autor

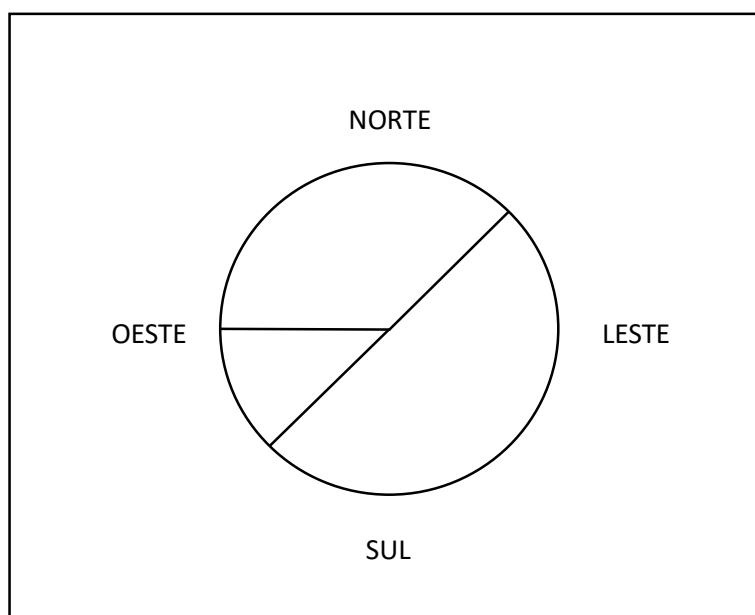
Estrutura emergente do Pannel 2 do Sítio Matão 01

Se tomados todos os desenhos, nota-se que o quadro possui uma organização em três linhas horizontais. A primeira tem um cervideoforme sem galhada no canto direito do quadro; a segunda tem o cervideoforme menor com galhada e o pisciforme; e, mais abaixo, a

terceira tem outro cervideoforme, sem galhada e membros, mais localizado à esquerda do quadro.

Acredita-se que é possível representar a organização do painel no esquema a seguir. Nele, três linhas partem do centro do círculo que representa o painel (Figura 50). Como as paredes, a linha que se segue a Nordeste representa o cervideoforme do canto superior direito do painel, a que se direciona ao Oeste é o cervideoforme com galhada e o pisciforme, e a outra é o último cervideoforme sem galhada. O ponto de encontro das retas é também o centro de origem, assim como seria o centro de início do traçado de todos os desenhos. A altura do recorte em relação ao solo atual e a espessura das tintas observada em campo sustenta essa hipótese.

Figura 50 - Esquema de estruturação do Painel 2 do Sítio Matão 1







Fonte: Autor

O Sítio Matão 02

O sítio Matão 02 é um grande abrigo com blocos no interior, elevado a 987 m acima no nível do mar. Tem o entorno imediato diferente do sítio 01, com pouca vegetação e vários afloramentos de rocha quartizítica. Está voltado em direção ao Norte e tem a serra do Matão como destaque a Sudoeste da entrada do sítio (Figura 51).

Figura 51 - O Sítio Matão 02

Sítio Arqueológico Matão 02 – destaque para a Serra do Matão	
Sítio – Visada S-N, com destaque para a pintura	Vegetação entorno
	
Entrada do abrigo	Visada a partir da entrada do sítio, com destaque para a Serra do Matão, a Oeste
	

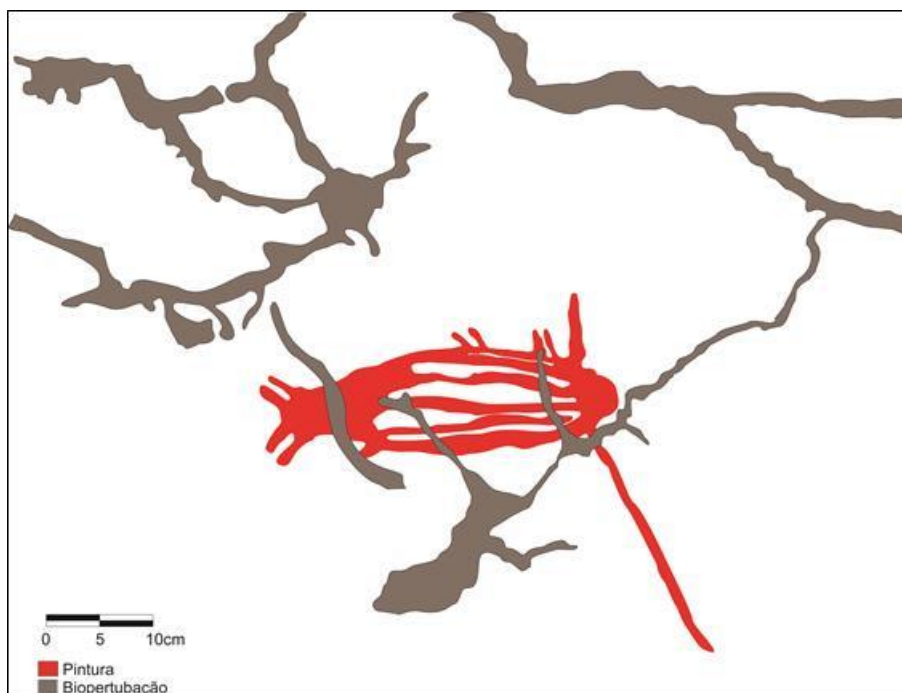
Fonte: Autor

Este sítio foi muito pouco pintado, apresentando em seu repertório cultural uma única pintura. Logo, apesar de ser maior que o sítio Matão 01, se diferencia pelo fato de a arte rupestre passar quase despercebida. A figura está no teto do abrigo, bem na extremidade de onde se tem uma visão direta da Serra do Matão. Cogita-se que tenha sido esse o motivo que

orientou a execução da pintura ali, uma vez que o local apresenta inúmeras biopertubações e superfície semelhante a de todo teto.

A pintura é um pisciforme em vermelho. Tem o corpo preenchido com linhas paralelas e outra linha em perpendicular que sugere um dardo (Figura 52). É possível que este seja o único pisciforme com dardo identificado na área estudada.

Figura 52 - Pannel 1 do Sítio Matão 2



Fonte: Autor

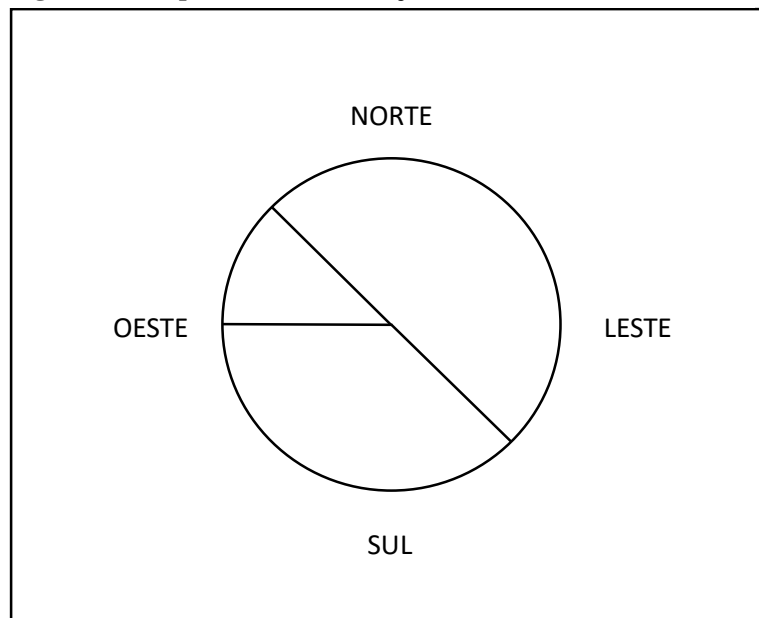
Estrutura emergente do painel rupestre do Sítio Matão 02

Se for elaborado um esquema de estruturação para o painel do sítio Matão 02, acredita-se que a Serra do Matão deve ser considerada. O traço que corta a figura se orienta para fora do abrigo, em direção a Serra, que é um marco na paisagem do sítio e, possivelmente, também o era em sua identificação.

O que se pretende sublinhar é o fato de que, mesmo quando há uma só figura, ainda assim há relações, conjuntos e formações de conjuntos. A ausência de outra(s) figura(s) é uma relação entre a pintura e essa negativa. Além de a própria solidão só ser possível em situação de existência de relação (por prerrogativa, alternativa ou negação).

Assim, o esquema se organizaria da seguinte forma (Figura 53): a linha na horizontal representa o pisciforme, em direção ao Sudeste é a Serra do Matão e a outra é o dardo.

Figura 53 - Esquema de estruturação do Painel do Sítio Matão 02

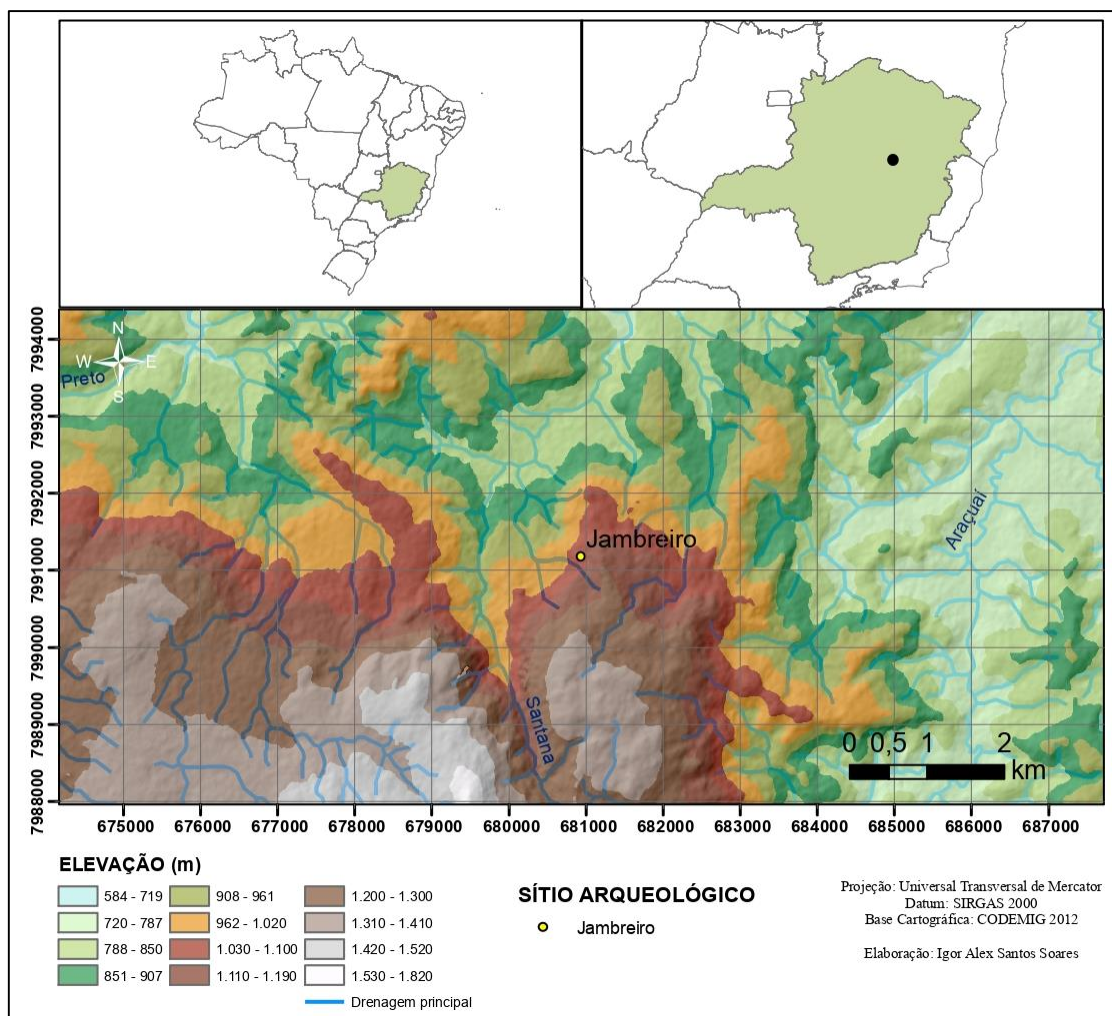


Fonte: Autor

O Sítio Arqueológico Jambreiro

O sítio Jambreiro é um abrigo em rocha quartzítica localizado na serra de mesmo nome, a 1.185m de altitude, à margem esquerda do rio Araçuaí (Mapa 5).

Mapa 5 - Mapa de localização do Sítio Jambreiro







Fonte: SOARES, 2019.


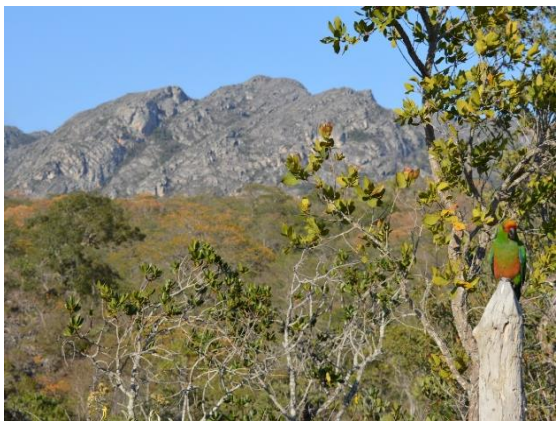


O acesso ao sítio tem se dado por uma trilha subindo a Serra para Jambreiro em caminhada que se inicia a 756m de altitude. O córrego Cachoeirinha do Jambreiro é o curso d'água mais próximo ao abrigo, nasce no alto da serra e corre até o ribeirão Santana.

Jambreiro está situado em média vertente, em área de vegetação menos densa que o entorno imediato dos demais sítios estudados, o que proporciona uma visão ampla do entorno. A sul do sítio, se encontra a Chapada do Couto, um braço do Espinhaço. Ao norte, o vale do ribeirão Santana tem visão privilegiada. A Noroeste, está o Parque Estadual do Rio Preto. Para

Leste, pode-se ter acesso a um conjunto de serras onde outros sítios estão implantados, em outra rota em direção ao alto vale do Araçuaí. Mas, como é possível verificar nas imagens abaixo, a Serra do Matão é ponto de destaque na paisagem, a Oeste do sítio (Figura 54).

Figura 54 - O Sítio Jambreiro e seu entorno imediato

O sítio	Destaque para a Serra do Matão, a Oeste do sítio
	
O entorno imediato do sítio, visada N-S	O entorno imediato do sítio, visada L-O
	
A Serra do Matão, principal marco paisagístico da área	Vegetação da área colorida pelo amarelo dos Monjolos, árvore também conhecida como Sucupira branca

	
<p>Córrego Cachoeirinha do Jambreiro, a 940m. Serra do Matão a SO</p>	<p>Córrego Cachoeirinha do Jambreiro, a 982m</p>
	

Fonte: Autor.

A arte rupestre do Sítio Jambreiro

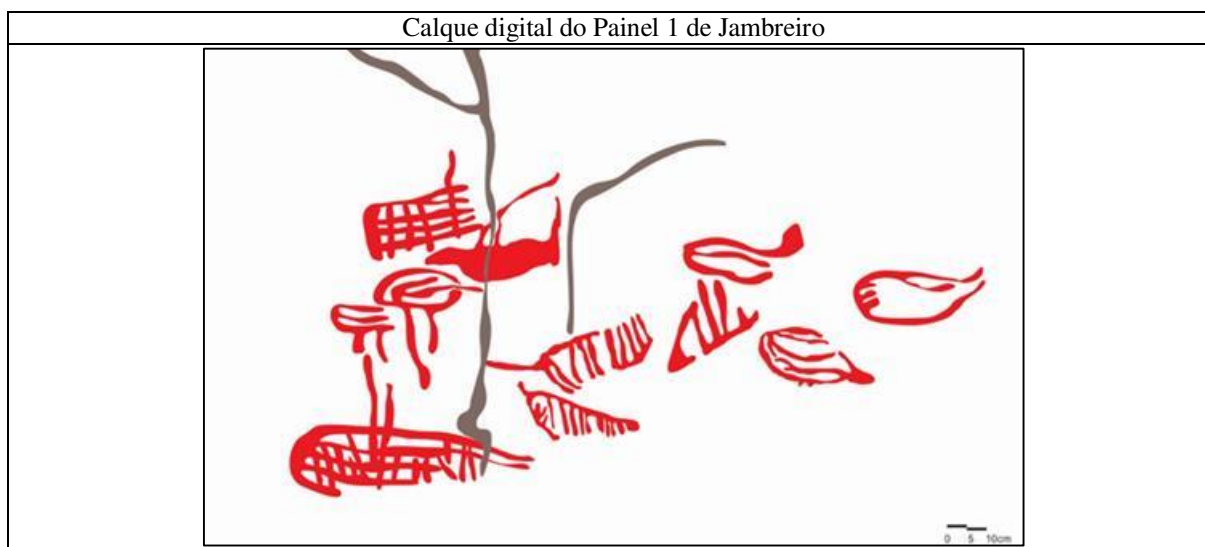
Apesar de ser um pequeno abrigo, com altura média de 150 cm do solo atual, Jambreiro foi intensamente pintado. As figuras no teto estão com a tonalidade das tintas em bom estado de conservação, é possível considerá-las o painel melhor preservado entre os estudados. Já as pinturas das paredes do sítio recebem incidência direta de luz solar e águas da chuva, fatores que tem causado um consecutivo apagamento dos painéis e proliferação de fungos.

O painel 1 do Sítio Jambreiro

As marcas ainda existentes ressaltam que, assim como o teto do abrigo, as paredes foram consecutivamente exploradas. Especificamente, o painel 1 recebe intensa incidência solar, estando voltado para Noroeste, e está praticamente apagado (Figura 55). Cumpre ressaltar

que não é possível considerar que os pintores não tinham conhecimento ou consciência da ação do sol sobre as pinturas, essa mesma pode ter sido a justificativa de escolha da parede a ser pintada, ou um fator indiferente. A presunção ou expectativa de eternidade pode ter sido um desejo não considerado por quem o pintou.

Figura 55 - Painel 1 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Mesmo com o nível baixo de tonalidade da(s) tinta(s), em campo, foi possível verificar que os cervideoformes são a temática mais recorrente. Talvez a única a compor o painel. A pintura foi a técnica executada. Parece haver mais de uma qualidade de tinta, todas em tons de vermelho. Os desenhos reconhecidos possuem preenchimentos diversos em linhas paralelas e perpendiculares.

Independente do hiato de tempo de execução entre uma e outra pintura, se visitado várias vezes, por vários, ou não, se apenas uma única pessoa pintou todo painel e nunca mais voltou ao lugar, independente. Mesmo no painel 1, que praticamente está apagado, a arte rupestre continua sendo mais que registro de presença, é vetor de presença.

O painel 2 do Sítio Jambreiro

No painel 2 foram identificados pisciformes e um lagarto, além de cervideoformes. Cumpre ressaltar que se teve dificuldade quanto à caracterização das pinturas em amarelo e vermelho escuro. As sobreposições, os comprimentos dos desenhos das caudas e perdas de partes das figuras tornaram difícil distinguir se assemelham-se à forma de cervideoformes ou

de felinos. O fato de um felideoforme amarelo ter sido pintado no sítio Seriema 02 dá mais razão ao motivo de cautela.

Porém, acredita-se que isso não impossibilita a pesquisa, só traz outras discussões e faz com que se prossiga sob a ressalva de que toda pesquisa se dá em análise de signos. Por isso, como também um só cervideoforme é completo, se tratará todos esses como quadrúpedes, incluindo-se todos, sejam uma coisa ou outra. Na verdade, não passam mesmo é de categorias de análise, que tem buscado combinar valores de cor e forma, de modo a dar maior embasamento à pesquisa e às discussões dos dados obtidos.

O vermelho foi a tonalidade mais utilizada no painel, ocorrendo duas composições diferentes, pelo menos. Duas figuras apresentam tonalidade de vermelho mais escuro: um pisciforme isolado à direita no painel e um cervideoforme orientado no sentido contrário aos demais (com a cabeça à esquerda), sendo o único com traço desenhado no dorso. Outro destaque relacionado a esta figura é um pequeno pisciforme que parece ter a linha do desenho do corpo envolvendo-a. Já as pinturas em amarelo se alinham horizontalmente na parte superior do painel e seguem a orientação do cervideoforme em vermelho escuro (Figura 56).

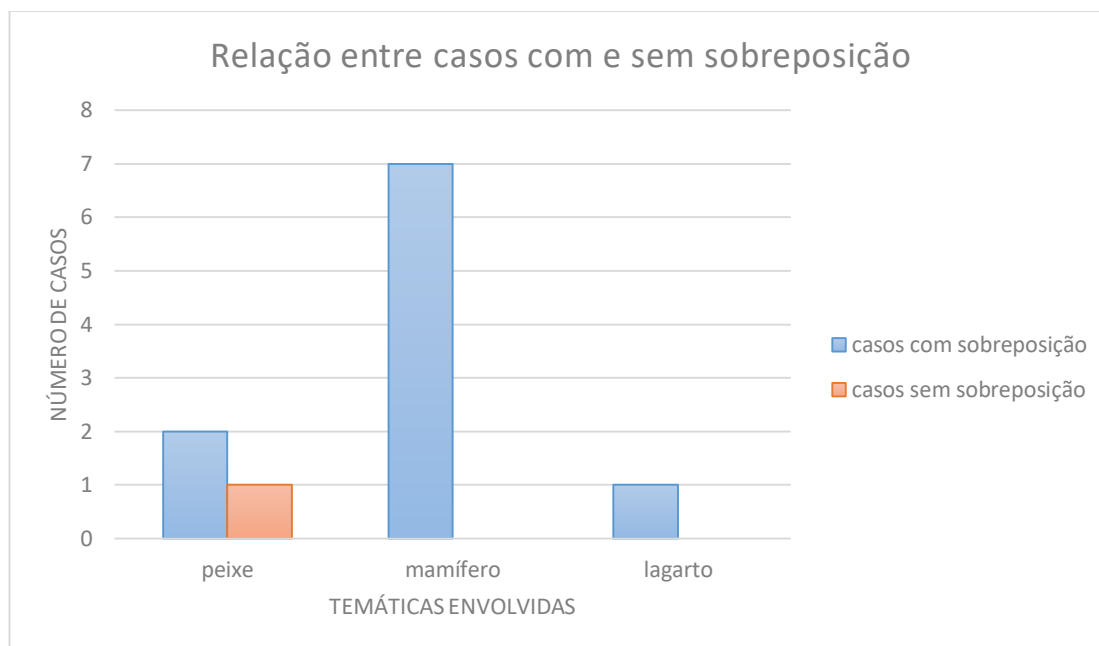
Figura 56 - Painel 2 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Além da intensidade de pinturas, outra marca do painel 2 de Jambreiro são as sobreposições. Salvo os geométricos, a maioria das figuras tem traços sobre os de outras. Apenas um pisciforme não se apresenta assim (Gráfico 13).

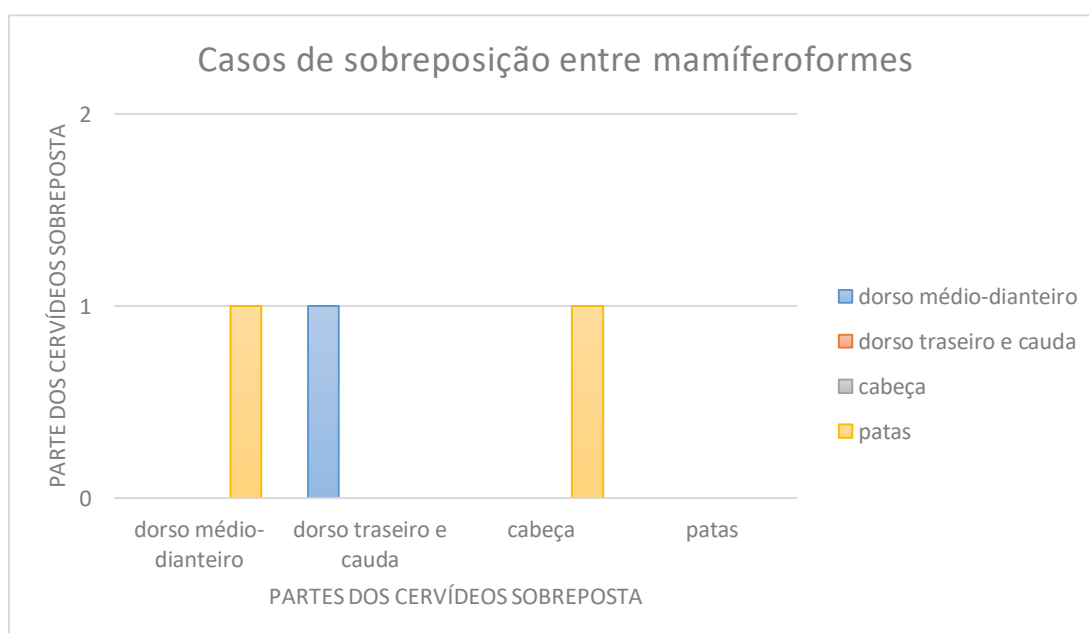
Gráfico 13 - Gráfico de relação entre casos com e sem sobreposição no painel 2 do sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Por temáticas, detalhando os casos, chega-se aos seguintes dados sobre os quadrúpedes em relação de sobreposição a outros quadrúpedes: (Gráfico 14).

Gráfico 14 - Gráfico de relação de sobreposição entre quadrúpedes no painel 2 do sítio Jambreiro



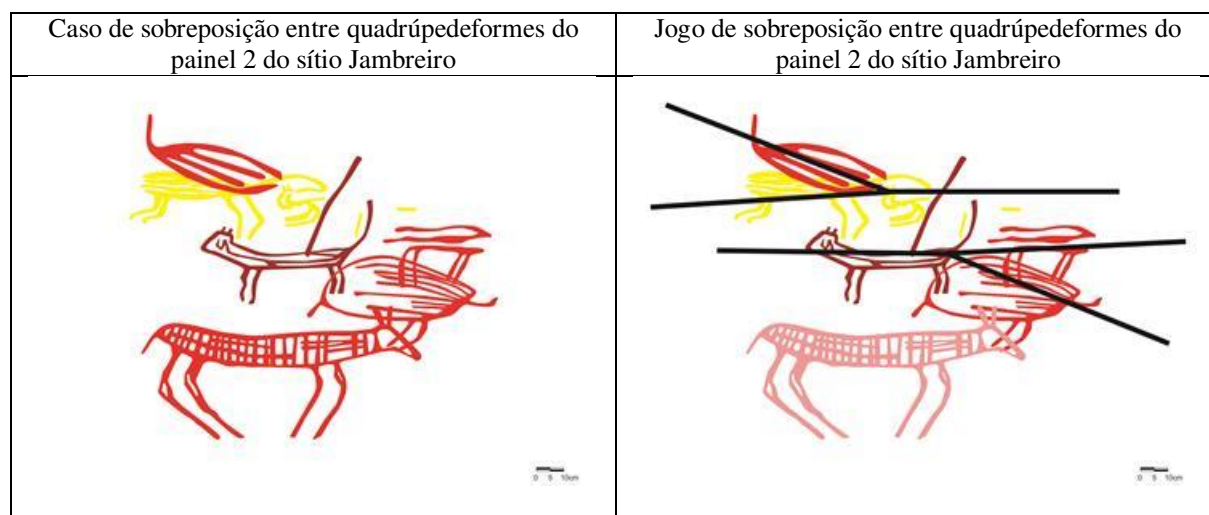
Fonte: Autor.

Há específicas partes que se sobrepõem neste jogo. Quando os casos são vistos em conjunto, verifica-se que existem três combinações de opostos que envolvem os dois conjuntos de três quadrúpedes cada (Figura 57). A primeira combinação tem a ver com cores: o primeiro conjunto tem dois grafismos amarelos e um vermelho; o segundo conjunto tem dois grafismos vermelho claro e um vermelho escuro. No primeiro caso, os dois iguais se alinham horizontalmente, já no segundo caso o alinhamento se dá na vertical.

A segunda combinação diz sobre a posição das figuras. No primeiro conjunto, a pintura em amarelo (mais à esquerda) tem o traço inferior do dorso alinhado ao traço superior do dorso da figura que o segue. No segundo conjunto o mesmo ocorre, mas em ordem invertida. A figura em vermelho escuro tem o traço superior do dorso alinhado ao traço inferior da pintura em sequência.

A terceira também tem a ver com o posicionamento das figuras. As pinturas de cada conjunto não discutidas na combinação anterior se relacionam pelo mesmo princípio de oposição. Uma se encontra acima daquelas da segunda combinação e a do outro conjunto foi pintada abaixo. Ambas não têm o desenho da cabeça. A combinação do conjunto com amarelos tem a cauda para cima e a do segundo conjunto tem a cauda para baixo, assim como se localizam no jogo.

Figura 57 - Caso I de sobreposição entre quadrúpedes do painel 2 do sítio Jambreiro



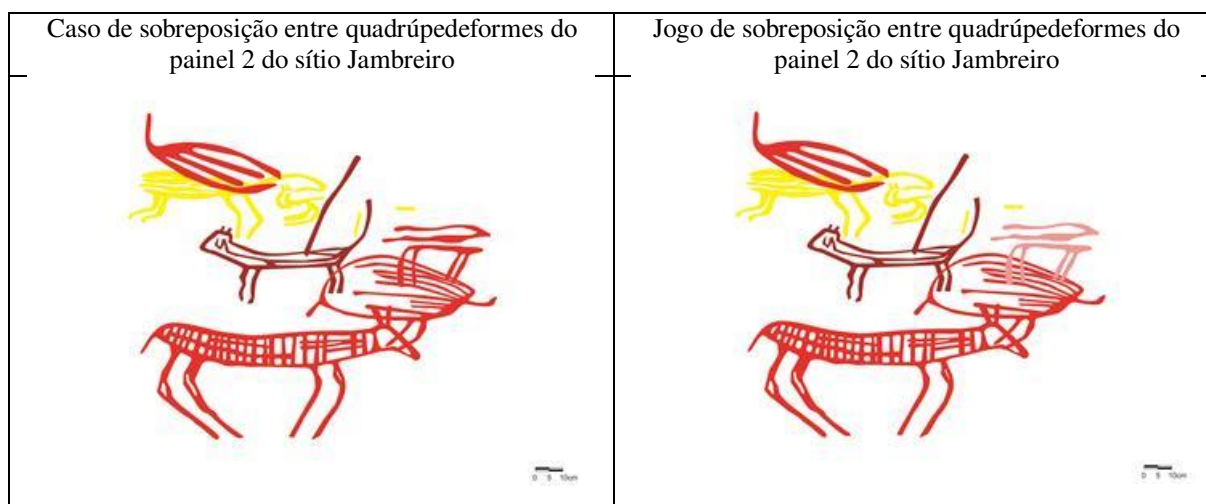
Fonte: Autor.

A pintura mais abaixo no painel não se envolve nessa trama, mas a reafirma e se dá em outra sob a recorrência (por isso ela aparece em rosa no quadro). Ela é um terceiro conjunto. Os sete quadrúpedes do painel se constituem em três grupos, onde, novamente, cada conjunto é formado por três membros relacionados por oposições (a combinação recorrente).

Quando se reorganiza as pinturas em outros conjuntos, segundo a combinação recorrente de relação no painel, é possível confirmar sua operação e eficácia. No exemplo a seguir, se inclui a figura antes deixada (Figura 58). Como ela é em vermelho claro, se encaixa no conjunto anteriormente formado em razão dessa característica. Para que isso seja possível, sob a combinação recorrente (cada conjunto deve ser formado por três membros relacionados em oposições), elimina-se uma figura vermelho claro do conjunto, o deixando com duas cores. Pela oposição em relação às cores, o outro conjunto continua formado pelas mesmas figuras que na análise anterior (as duas em amarelo e a vermelha mais acima no painel).

A reorganização se confirma na aplicação da combinação, quando se verifica que os conjuntos formados não só se dão relacionando as cores. O novo conjunto formado é composto por duas pinturas com a cauda à esquerda e uma com a cauda à direita. O outro conjunto tem duas pinturas com a cauda à direita e uma com a cauda à esquerda. Ou seja, se formam na combinação já verificada e se reconfirmam no terceiro conjunto formado nas/pelas relações. Nem à direita, nem à esquerda, a pintura que constitui o terceiro conjunto nega as anteriores, confirmando a convenção.

Figura 58 - Caso II de sobreposição entre quadrúpedes do painel 2 do sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Entre os casos que relacionam quadrúpedes (3) e pisciformes (2), as três cores no painel estão presentes. A primeira pintura mais acima não tem (ou já se descoloriu por completo, o que indicaria diferença de tinta) o desenho da cabeça e membros. Logo abaixo, as patas traseiras do amarelo parecem estar em justaposição a ele, como se fossem os membros dianteiros. Se assim for, ocorre uma sequência de alternâncias entre membros que se seguem verticalmente (dianteiros do vermelho mais acima, traseiros do em amarelo, dianteiros do mais

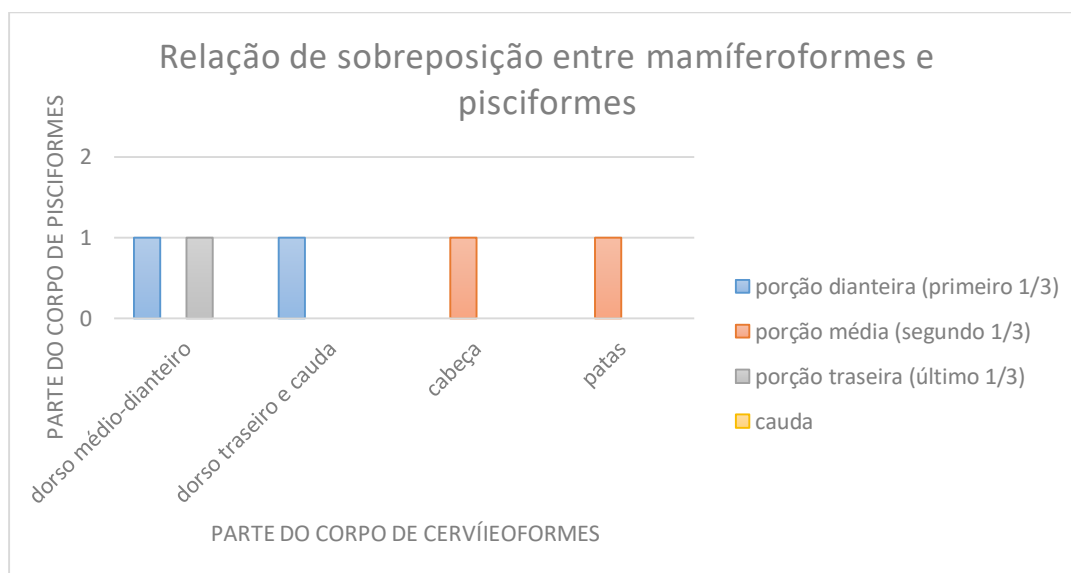
abaixo em vermelho escuro) (Figura 59). Esse terceiro tetrápode tem outra parte do corpo sobreposta pelo grande pisciforme preenchido, fazendo com que todas as partes se envolvam no esquema (Gráfico).

Figura 59 - Conjunto de pinturas em sobreposição no painel 2 do sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

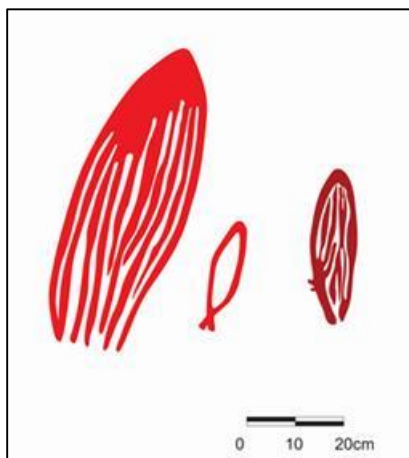
Gráfico 15 - Gráfico sobre relação quantitativa no caso de sobreposição entre quadrúpedes e pisciformes no painel 2 do sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Em relação aos pisciformes, que se distribuem pelo painel em um total de três, é possível elencar características das relações entre eles que se dão sob a convenção que vem sendo observada (3x2). Dois estão em sobreposição, um não. Dois têm a mesma tonalidade de vermelho, o outro não. Dois estão acima no painel, enquanto o outro está no limite oposto. Dois possuem preenchimento, um não (Figura 60).

Figura 60 - Pisciformes do painel 2 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Enfim, o que se quer ressaltar são as possibilidades de relações. Formações de conjuntos e jogos são muitas envolvendo duas, três ou uma só temática, cor, forma, etc., ainda que se deem sob a convenção. Logo, não é aconselhável defender conjuntos absolutos, unicamente possíveis e, por conseguinte, ter esses conjuntos como indicativos de datação, mesmo que outros fatores embasem uma possibilidade.

Além disso, é possível que os conjuntos (ou as figuras propriamente) não tenham sido os signos em questão (ou não os únicos)²⁵. Assim como os campos preenchidos, vazios, posições, orientações, tamanhos e distanciamentos podem ser o que (também) importava, como se tenta apontar nas análises.

As interações no painel não devem ser limitadas à superfície rochosa, nem às cores e formas nela. Isso se deve ao fato de que não são suas primeiras-causas, mas registro de interações entre pessoas com o painel: elas mesmas, as pinturas, o sítio, a serra, o ribeirão, o transcendental e toda multiplicidade de afetos e emoções que acontecem nas temporalidades, todas possíveis, em infindáveis conjuntos e de suas formações, incluindo a Serra, como se discutiu sobre o Sítio Matão 02.

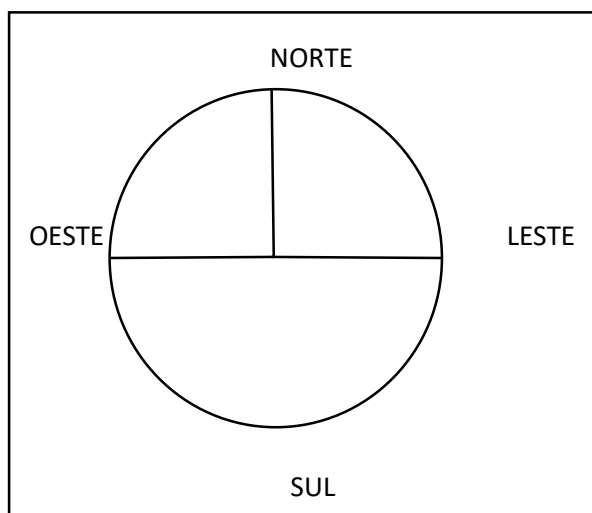
Estrutura emergente do Painel 2 do Sítio Jambreiro

O esquema a seguir é uma síntese do Painel 2 (Figura 61). Os pontos cardeais representados dizem respeito aos quadrantes do painel, evidenciados pelo quadro que encerra

²⁵ Eles são só os vestígios que temos em análise.

todo esquema. O traço vertical representa os pisciformes, distribuídos nesse sentido no painel e organizados sequencialmente em operações binárias diametrais. Os outros dois traços representam os cervideoformes, organizados horizontalmente, mas em orientações opostas. O círculo que envolve os traços representa a estruturação que envolve os conjuntos em interações concêntricas, de modo triádico (2 por 1).

Figura 61 - Organização estrutural do Painel 2 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor

O Painel 3 do Sítio Jambreiro

O painel 3 do sítio Jambreiro está localizado no teto do abrigo. É composto por pinturas em vermelho e amarelo. Algumas recebem incidência direta de luz solar, por estarem próximas ao limite da rocha e em razão da inclinação do teto. Cervideoformes, pisciformes, lagarto e antropomorfos são as temáticas pintadas. Uma característica do painel é a diversidade de formas (Figura 62).

Figura 62 - O painel 3 do sítio Jambreiro

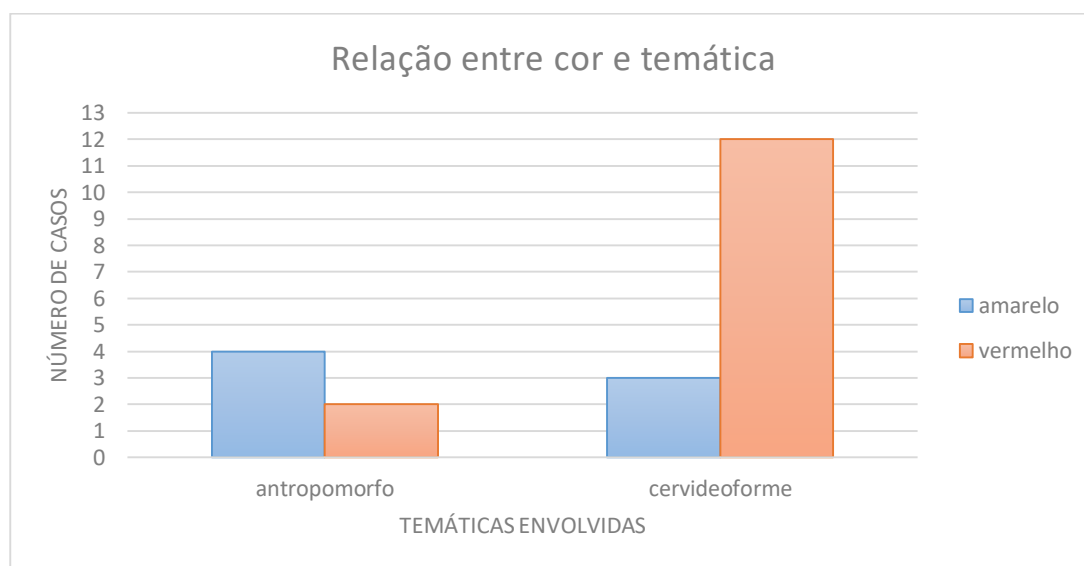


Fonte: Autor.

Comparando cor e temática, os cervideoformes são a maioria e o vermelho a tinta mais usada entre eles. Todos possuem preenchimento em linhas, exceto um chapado. Já os antropomorfos existem em menor quantidade, mas também possuem alto detalhamento com desenhos preenchidos por linhas, alguns com pés, mãos, dedos e falo. Um se distingue por ter o corpo com uma linha (o mesmo “dardo” indicativo nos cervideoformes?). Outro destaque recai sobre os dois vermelhos de corpo arredondado, morfologia não vista em outros sítios estudados.

O maior entre os antropomorfos possui o que se pode caracterizar como “trocadilho gráfico” (quatro membros superiores?), mas a simplicidade dos dois traços à direita da figura pondera a possível interpretação (não são membros)²⁶. Os antropomorfos deste painel foram majoritariamente pintados em amarelo e são os únicos identificados no sítio (Gráfico 16):

Gráfico 16 - Gráfico de relação entre cor e temática no painel 3 do Sítio Jambreiro

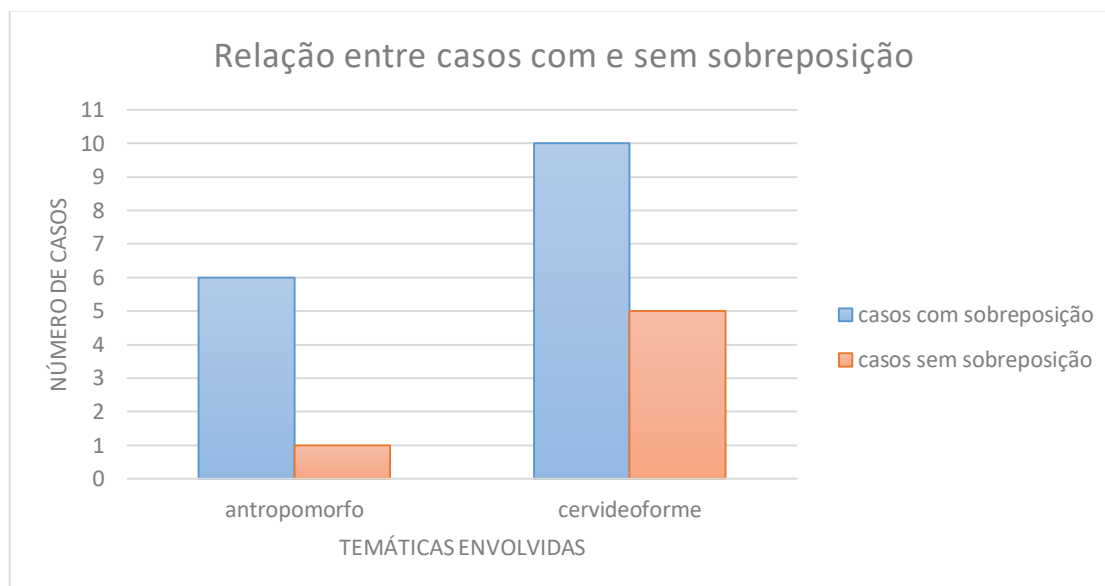


Fonte: Autor.

Sobre os casos de sobreposição, se tem os seguintes números (Gráfico 17):

²⁶ Esses casos ressaltam o quanto é preciso cautela no uso do termo “antropomorfo”, ou qualquer outra categoria interpretativa. Não se deve cair no equívoco de uma análise a partir de uma forma ideal, nem numa generalização radical, como se, além de sob um mesmo critério, diversas figurações se homogeneizassem em uma massa comum e tivessem suas particularidades suprimidas e sem atenção na pesquisa. Esses fatores podem ser definitivos nos resultados produzidos na metodologia empregada sob o conceito (equivocado?). Sobre isso, se dedicará mais adiante.

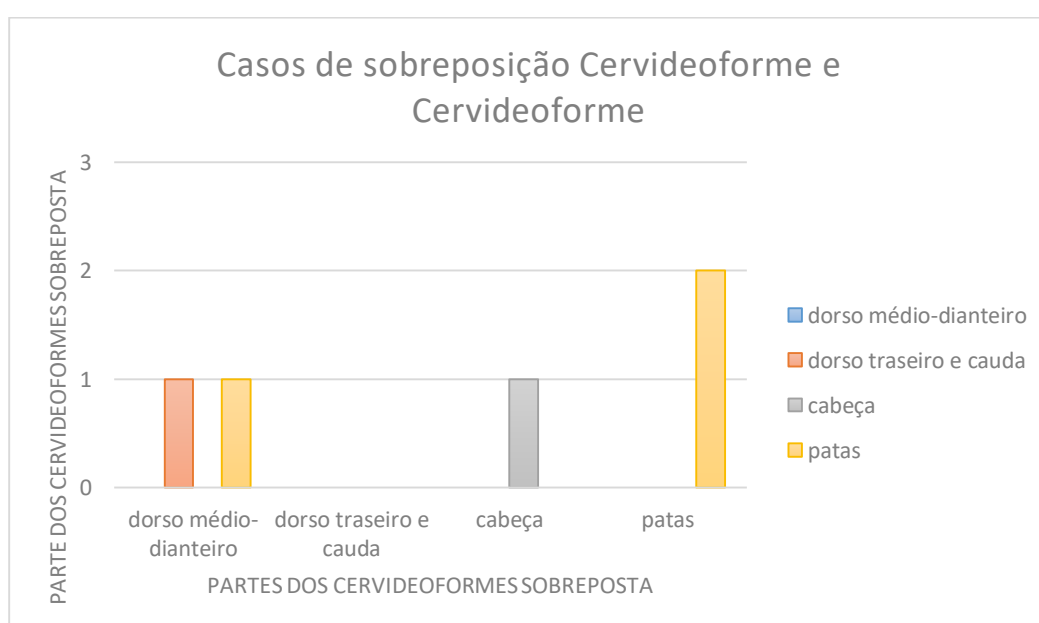
Gráfico 17 - Gráfico de relação entre casos com e sem sobreposição de cervideoformes e antropomorfos do painel 3 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

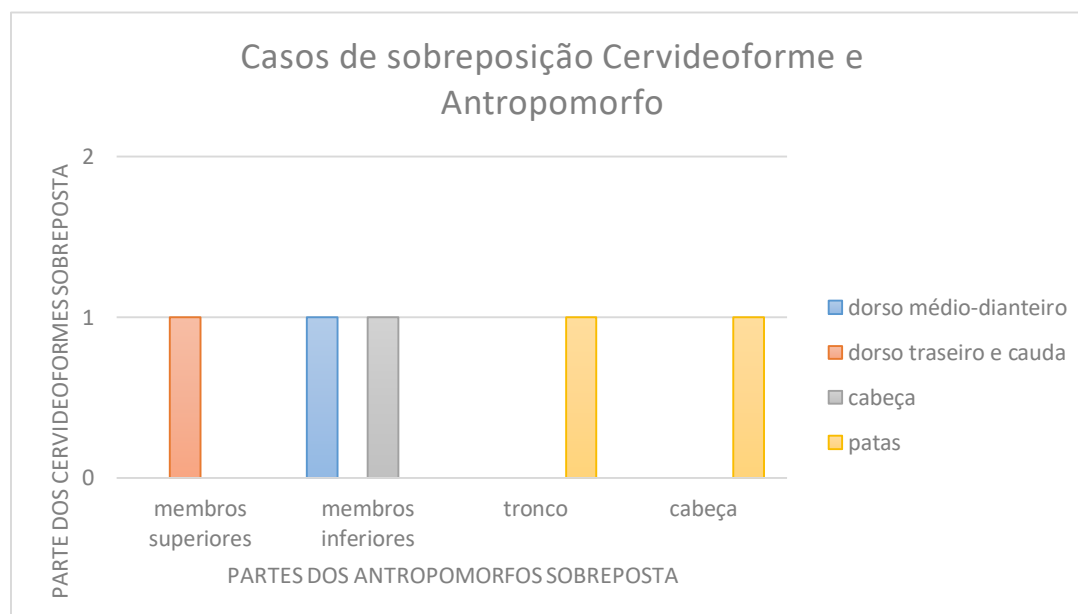
Apenas um antropomorfo está em sobreposição, já 2\3 dos cervideoformes se dão assim. Há cinco casos entre eles e cinco entre as duas temáticas. Entre os cervideoformes, nenhuma parte não se apresentou em sobreposição (Gráfico 18). Os antropomorfos também tiveram todas as partes envolvidas (Gráfico 19).

Gráfico 18 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervideoformes do painel 3 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Gráfico 19 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição de cervideoformes e antropomorfos do painel 3 do Sítio Jambreiro

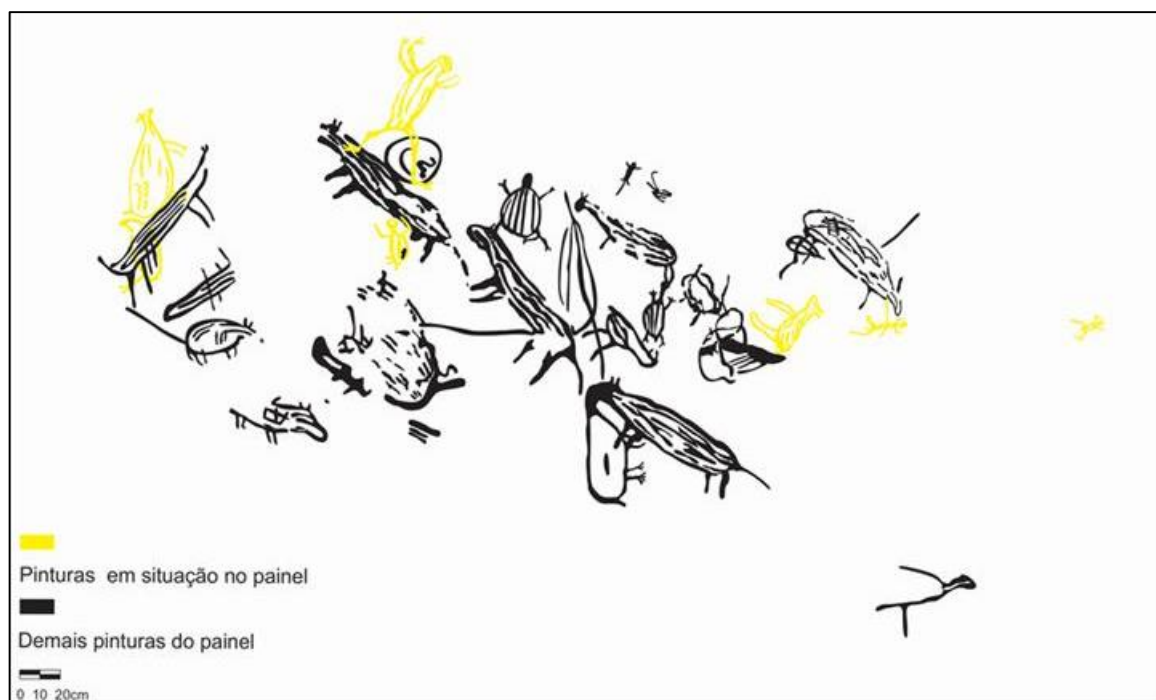


Fonte: Autor.

Tomadas em relação à cor, tem-se sete pinturas em amarelo. Três antropomorfos e quatro zoomorfos (Figura 63). Como é possível identificar na figura abaixo, é possível organizar as pinturas em três grupos de acordo com a aproximação que existe entre elas. Assim, se tem um grupo com zoomorfos, um com antropomorfos e outro com as duas temáticas. Entre eles, os membros se direcionam a todos os sentidos e seus corpos possuem preenchimento e detalhamento anatômico. Dois dos grupos têm as figuras alinhadas verticalmente e o outro tem as suas horizontalmente.

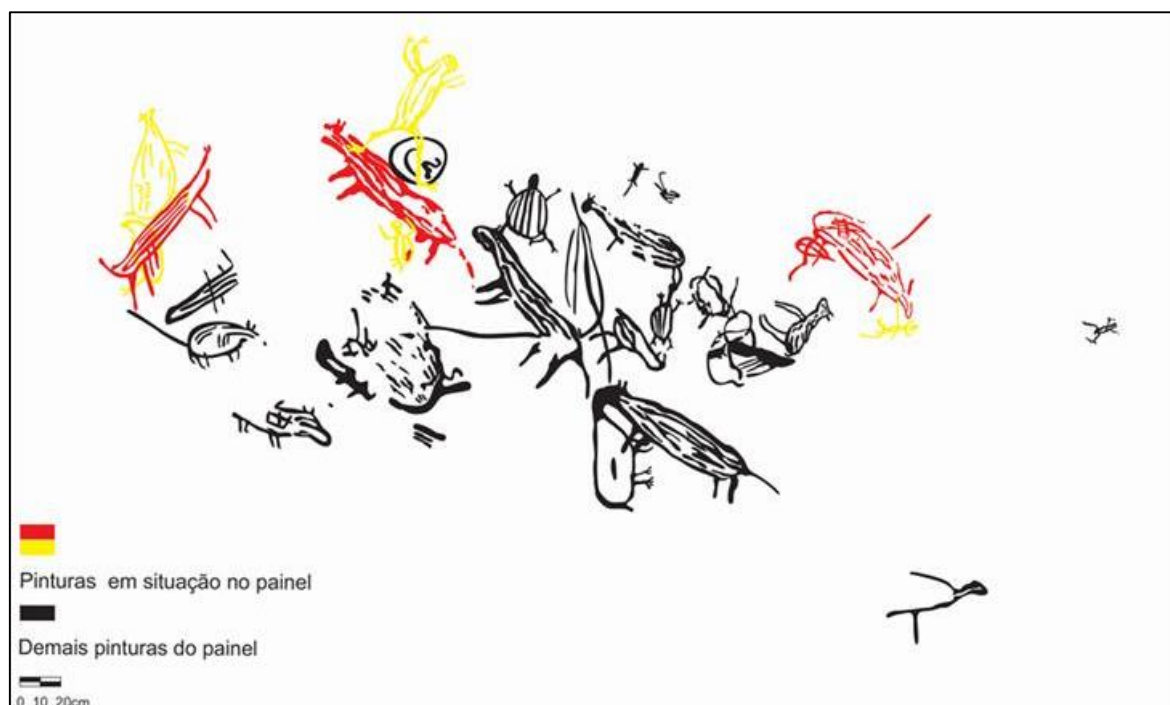
Quando se analisa as sobreposições entre vermelhos e amarelos, se observa que também há a formação de três conjuntos (Figura 64). Da esquerda para a direita, o primeiro conjunto tem três zoomorfos, dois (2) em amarelo e um (1) em vermelho. O segundo conjunto é formado pela combinação de dois (2) antropomorfos em amarelo e um (1) zoomorfo em vermelho. O terceiro se constitui por dois (2) zoomorfos vermelhos e um (1) antropomorfo. Em cada um dos conjuntos, dois grafismos possuem orientações iguais e um se diverge. Pela figura a seguir, verifica-se também que, quando tomados em relação à cor, dois (2) conjuntos com vermelhos se direcionam acima e um (1) para baixo. Duas (2) combinações de amarelos estão vertical e uma (1) na horizontal.

Figura 63 - Operações entre as pinturas em amarelo no painel 3 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Figura 64 - Operações entre pinturas em amarelo e vermelho no painel 3 do Sítio Jambreiro

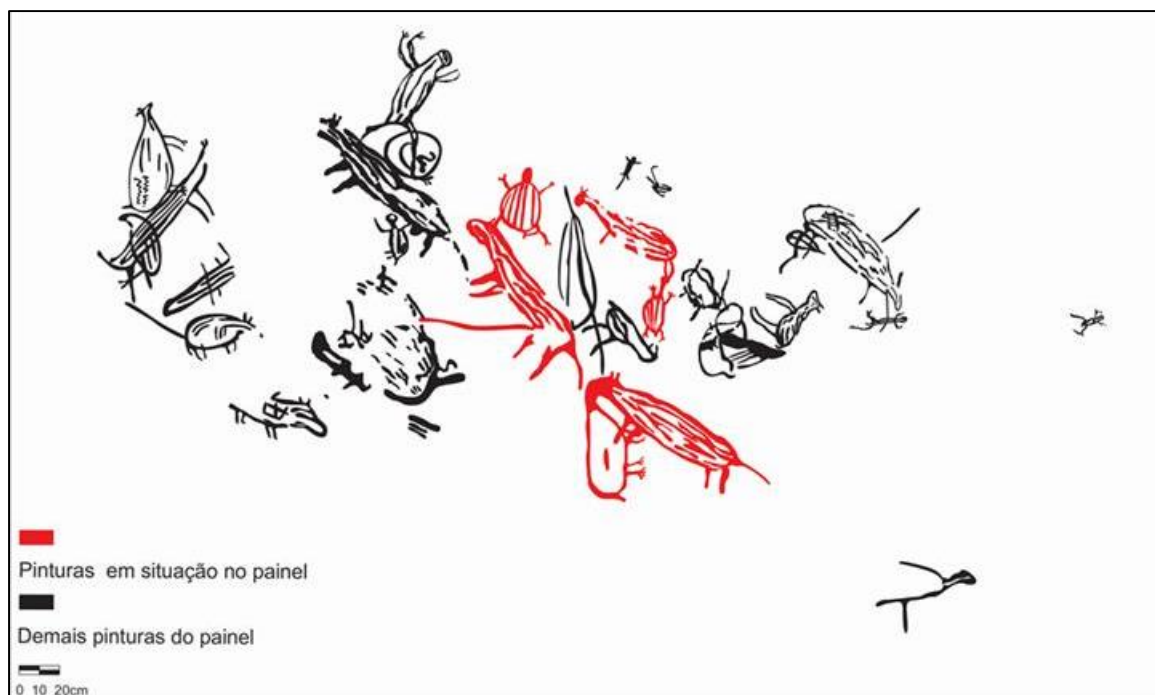


Fonte: Autor.

Quando pinturas em vermelho são tomadas em análise, foi possível identificar três conjuntos. Dois formados por um antropomorfo e um zoomorfo e, outro, desta vez de

combinações de zoomorfos. No primeiro, o antropomorfo está acima do zoomorfo, com o membro inferior acima da cabeça do cervideoforme. No segundo, o zoomorfo está abaixo do antropomorfo, que tem a cabeça sobreposta pelas patas do cervideoforme. Já no último, os zoomorfos estão lado a lado, e têm patas dianteiras e cabeças sobrepostas (Figura 65).

Figura 65 - Operações entre pinturas vermelhas no painel 3 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor.

Pela distribuição das pinturas discutidas não foi possível chegar a um esquema geral de posicionamento dos grupos no painel, até porque, como se mostrou no painel 2, esses conjuntos não precisam ser configurações rígidas, mas combinações fluídas que conseguem atender à mesma recorrência.

Deixando interações específicas e tendo o painel em sua ampliação, observa-se que duas pinturas se dão afastadas de todo um grupo formado por todas as outras bem aproximadas entre si. No grupo maior, há zoomorfos e antropomorfos em amarelo e vermelho. Um antropomorfo amarelo é um dos afastados e o outro é um zoomorfo em vermelho. O que sugere o mesmo movimento observado de 2 por 1 em combinações de 3, seja sobre formas ou cores.

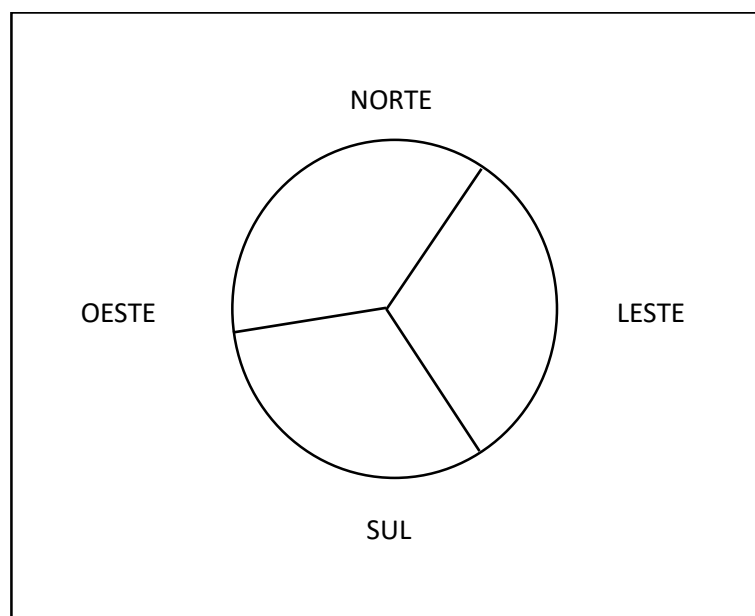
Não se chegou a alguma consideração a respeito, mas cumpre ressaltar que se acredita que a posição do “dardo” em relação ao zoomorfo não é arbitrária, mas concerne a uma caracterização específica que faz com que ora se dê por cima, ora por baixo do desenho, e inclinado a uma direção ou outra. Como discutido sobre os sítios Matão, é possível cogitar que

esses direcionamentos tenham referência para fora do painel (a serra, o ribeirão ou qualquer marco na paisagem). Já sobre a orientação das pinturas, neste painel, cabe a ressalva que se trata do teto do abrigo (o pintor não esteve diante do painel, mas sob ele).

Estrutura emergente do Painel 3 do Sítio Jambreiro

Como no painel 2, as combinações duais de modo triádico também são recorrentes no teto do abrigo. O esquema a seguir resume sistematicamente a recorrência de estruturação do painel 3 de Jambreiro (Figura 66). Em razão de sua distribuição pelo painel, resolveu-se apresentar uma síntese composta em ângulos próximos a 120°, que representam a equidade entre os três componentes relacionais que formam as operações binárias. Em dualismo concêntrico, e não dualismo diametral, a estrutura se dá, em sua dinâmica, pelo movimento existente entre e devido essa característica. O movimento é representado pelo círculo que une e encerra os três traços, que são os conjuntos em operação, seja em cores, formas e suas combinações e/com a localização.

Figura 66 - Esquema estrutural do Painel 3 do Sítio Jambreiro

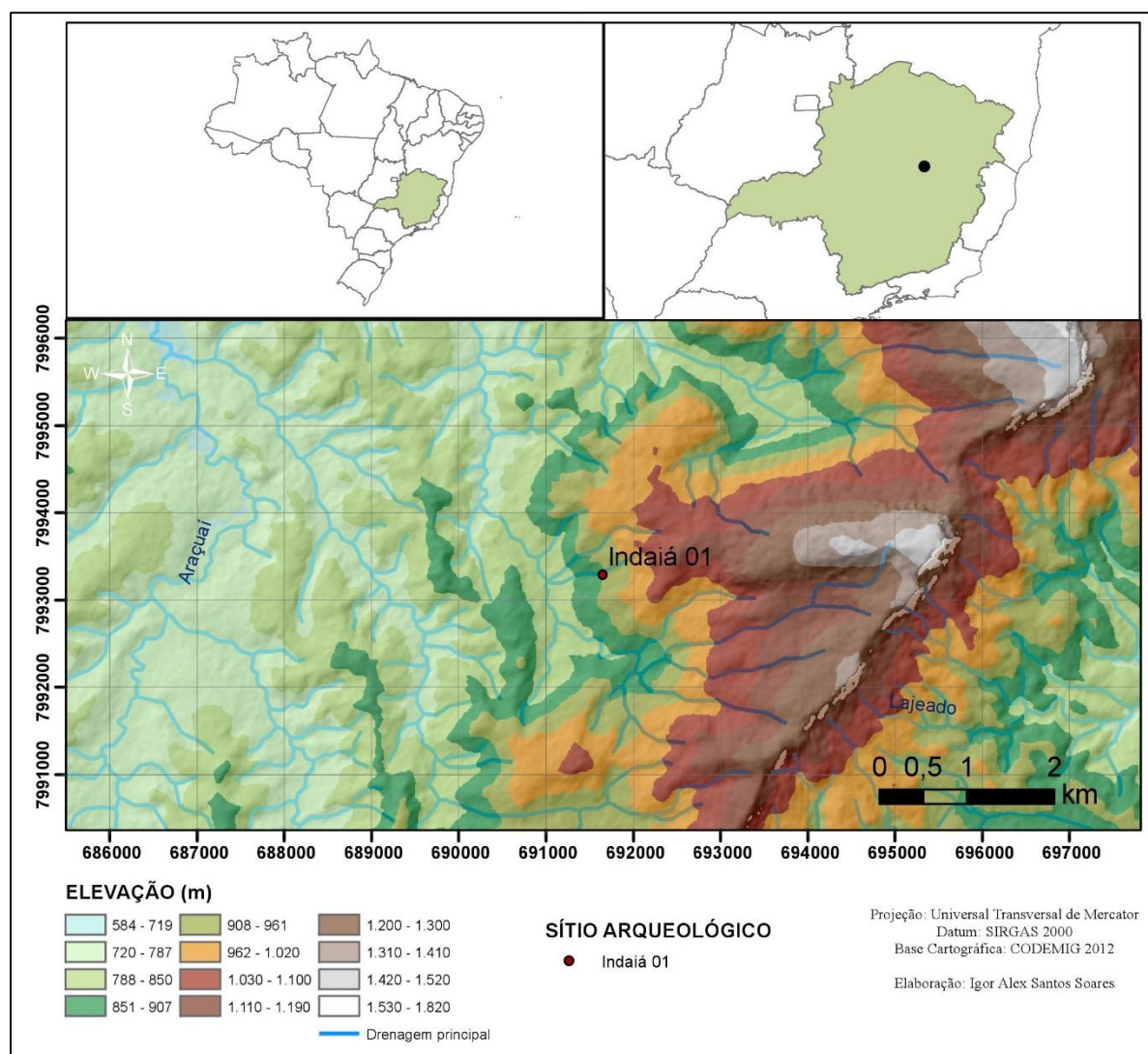


Fonte: Autor

O sítio Arqueológico Indaiá

O sítio Indaiá é um grande afloramento quartzítico, com formação de abrigo. Em relação aos outros analisados, ele é o único localizado à margem direita do rio Araçuaí. Está na Serra do Indaiá, uma porção da Serra do Miranda ou Bocaina, em média vertente, próximo a cursos d'água perenes e não constantes (Mapa 6).

Mapa 6 - Mapa de localização do Sítio Indaiá













Fonte: SOARES, 2019.

Indaiá é o segundo sítio localizado em maior altitude. Mas, diferente de Jambreiro, a trilha de acesso utilizada pela equipe é a com menor grau de dificuldade, sem pedregulhos e com menor declividade. Apesar de suas proporções, os painéis em si só são visíveis a curtas distâncias, muito em razão da densa vegetação da área de sua implantação.

O sítio foi subdividido em três setores. O setor I não possui visadas em comum com os outros, de onde não é visto nem pode se ver os demais compartimentos. Localiza-se na parte Sul do afloramento e é onde está o painel 1, voltado para Oeste. O setor II está mais a Norte e possui área abrigada de 13,5m de comprimento, 5m de largura e 3m de altura, em média. Em sua extremidade Leste é onde se encontram os painéis 2, 3 e 4, esses dois últimos sob abrigo. Já o setor III é a parte mais ao Norte do sítio. É nele onde está o painel 5, voltado para Leste. Também possui área abrigada, mas aberta (Figura 67).

Figura 67 - O Sítio Indaiá e seu entorno imediato

Curso d'água acerca de 200m do sítio	Visada a partir do Setor III do sítio
	
Visada Norte-Sul, com destaque para a vegetação próxima ao sítio	Setor III do sítio, visada Nordeste-Sudoeste
	
Painel 2, Setor II, visto a partir do Setor III	Vegetação entorno do painel 1, voltado para Oeste

	
<p>Setor II, com destaque para área abrigada e painéis 3 e 4</p>	<p>Painéis 3, 4 e 5</p>
	
<p>Setor II</p>	<p>Área abrigada, Setor II</p>
	
<p>Visada do Setor III do sítio</p>	<p>Visada Leste-Oeste, do Setor III do sítio</p>



Fonte: Autor.

O Painel 1 do Sítio Indaiá

O painel 1 do sítio Indaiá é o único no setor I e está voltado para Oeste. É o maior painel identificado, com pinturas desde poucos centímetros do solo atual até mais de 2 m de altura. Tem superfície lisa e apresenta poucas biopertubações, sendo a incidência direta de luz solar o principal vetor de interferência na conservação da tonalidade das tintas. Não possui nenhuma relação visual com os demais painéis (Figura 68).

Figura 68 - Calque digital do Painel 1 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor.

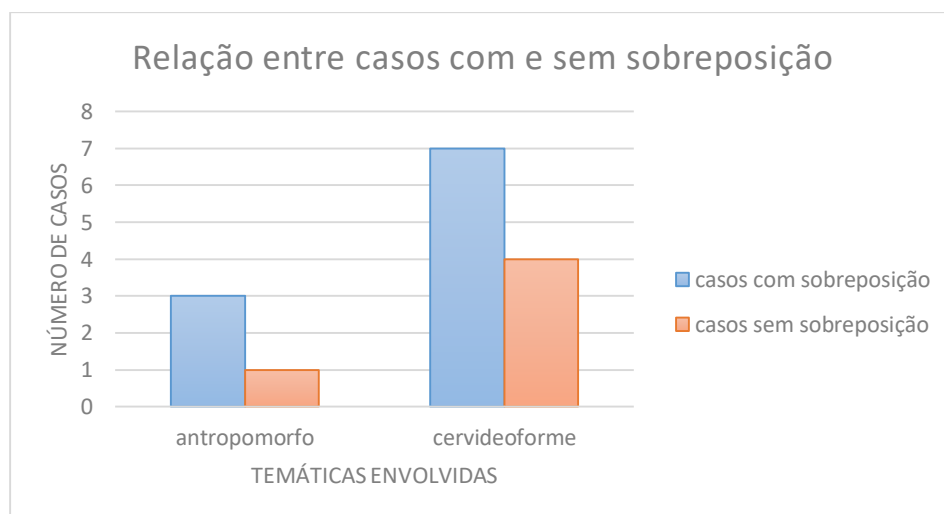
Apenas pinturas compõe o painel, que se diversifica em temáticas. Cervideoformes, antropomorfos e pisciforme se combinam em toda parede em tons de vermelho e amarelo. Neste

painel, foi identificado o único caso de figura em negativo existente nos sítios estudados. Trata-se de um cervideoforme no canto inferior esquerdo do painel. Junto a ele foi pintado outro nas mesmas dimensões, o que ressalta a importância da figura na composição do todo.

Outro fator de destaque no painel 1 é a distribuição das temáticas nele. Há uma concentração de antropomorfos, organizados na parte inferior do painel. Logo acima deles, existem zoomorfos desenhados com a cauda alongada, assim como o formato do corpo, que se estende horizontalmente. Do outro lado do painel, se organizam outros cervideoformes com corpos mais direcionados à vertical e um pisciforme também desenhado nessa orientação acima.

Em relação aos antropomorfos, apesar de filiformes, semelhantes aos identificados na área, se particularizam pela composição dos membros em linhas curvas. O maior entre eles tem no membro superior direito o que sugere ser um instrumento. Sobre um de seus membros inferiores, um desenho se justapõe, o único em amarelo, que se assemelha ao formato de um pisciforme. Mas, assim como o caso no membro superior, parece compor a figura e não ser uma outra separada. Quando as temáticas são comparadas quantitativamente em relação ao critério de estar ou não em sobreposição, se tem os seguintes números (Gráfico 20).

Gráfico 20 - Gráfico comparativo dos casos de relação em sobreposição ou não entre as temáticas do Painel 1 do Sítio Indaiá



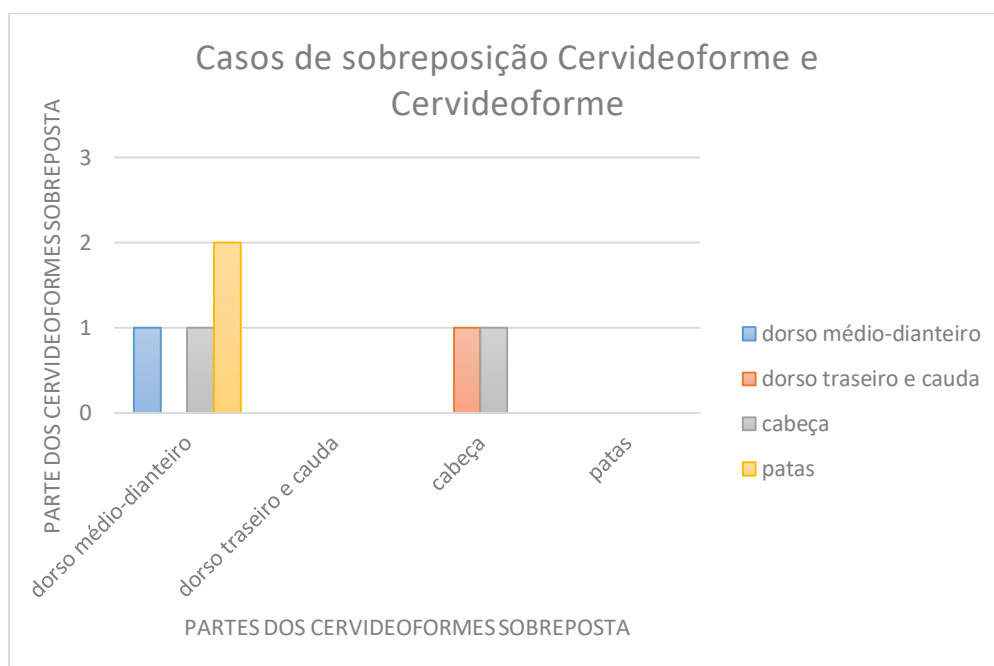
Fonte: Autor.

Cumprе destacar que os casos de sobreposição entre os antropomorfos se dão em relação ao maior antropomorfo. Há um desenho em amarelo muito parecido com forma de pisciforme e outro desenho em forma de “T”, mas que não necessariamente podem ser entendidos como não integrantes de uma das figuras. Caso sim, a quantidade de ocorrência cairia para apenas uma sobreposição e o número de figuras aumentaria. A existência de

antropomorfos com “pés” nesse formato em outros sítios sustenta a possibilidade de unidade da figuração.

Já entre os cervideoformes há um caso envolvendo o mesmo traço. Existe outra ocorrência que tem a ver com um pisciforme. Mas a maioria dos cervideoformes se sobrepõe a outros da mesma temática. Todas as partes das pinturas se envolvem de diferentes maneiras, como mostra o Gráfico 21.

Gráfico 21 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervideoformes e cervideoformes do Painei 1 do Sítio Indaiá

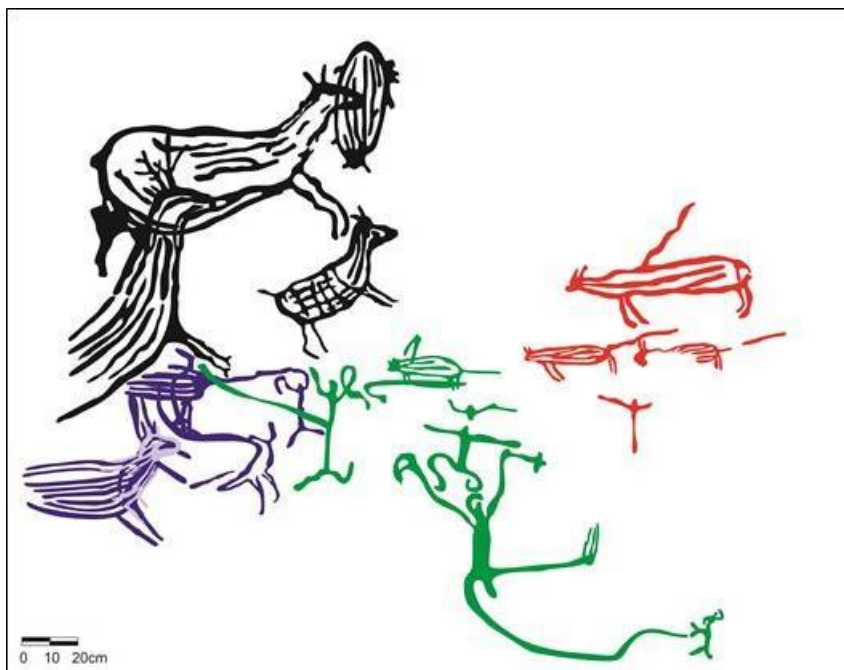


Fonte: Autor.

Não obstante, quando se vê o painel como um todo, é possível entender as relações entre pinturas pela constituição de quatro conjuntos, com quatro pinturas cada, relacionadas por aproximação e sob um jogo de oposições (Figura 69). No modelo, o conjunto apresentado em preto é formado pelas quatro (4) pinturas no canto superior esquerdo do painel. Em relação à temática, são três (3) cervideoformes e um (1) pisciforme, em cores vermelhas. Três (3) pinturas apresentam preenchimento em linhas paralelas e uma (1) em perpendiculares.

O conjunto colocado em azul no modelo de análise tem um (1) antropomorfo e três (3) cervideoformes (a figura em negativo foi entendida enquanto tal, apesar de não ignorada, como foi discutido). Três figuras (3) se voltam à esquerda do painel e uma (1) à direita.

Figura 69 - Modelo I de operações entre pinturas do Painel 1 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor.

O conjunto verde tem três (3) antropomorfos e um (1) cervideoforme. As quatro pinturas se relacionam a outros traços, ou se estendem a bem próximos, podendo ser exemplos de trocadilhos gráficos ou elementos distintivos das figuras. Em contraposição, está o conjunto vermelho com três (3) cervideoformes e um (1) antropomorfo. Assim como o conjunto anterior, há duas figuras alinhadas horizontalmente, uma acima e outra abaixo. Mas se opõem em relação a tamanhos, quando no conjunto verde a figura maior fica abaixo e no conjunto vermelho está acima.

Nos conjuntos em vermelho, verde e azul, a figura com a em negativo é o único cervideoforme voltado para a direita do painel. Quando o conjunto preto tem todos em direção à direita. Os três conjuntos anteriores possuem todas as figuras de antropomorfo. Já o preto é, em contrapartida, o único a apresentar um pisciforme. O preto é o único com cervideoforme com hastes e com cervideoforme com preenchimento em perpendiculares. Ele também é o único a não ter cervideoformes com “dardo”.

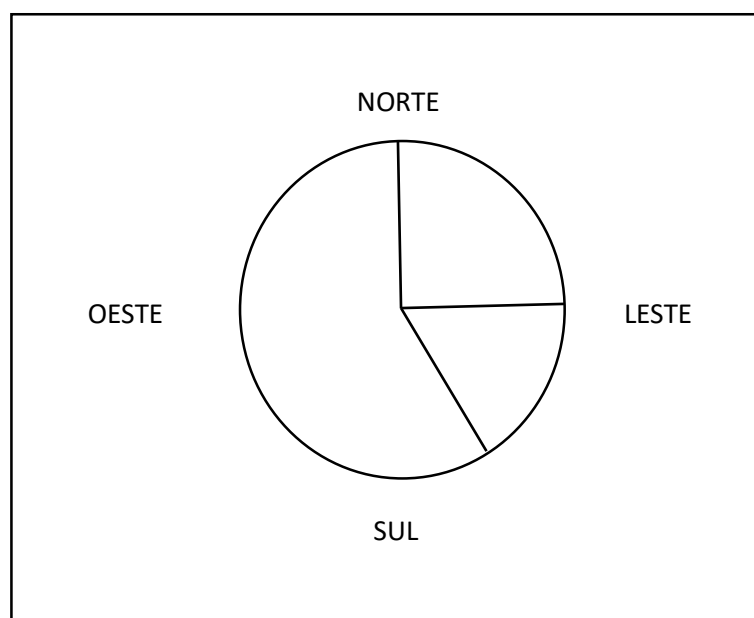
O conjunto preto também é o único a ter figuras completas em outro tom de vermelho. O que pode justificar as (pinturas) tonalidades diferentes que não as separam, mas combinam. Assim, entre eles, os quatro conjuntos formados confirmam a recorrência de combinações para constituição e acordo de conjuntos (três diferentes de um). Juntos formam o conjunto maior que é o painel.

Estrutura emergente do Painel 1 do Sítio Indaiá

Neste painel se constituiu os conjuntos em relação a número e à aproximação das figuras. A tentativa maior foi ressaltar que esses grupos não precisam ser pensados necessariamente por critérios de forma (conjunto de cervideoformes) ou de cor (conjunto de amarelos). Como feito em outros painéis, é possível constituir outras combinações com conjuntos menores, por exemplo. Porém, acredita-se que a configuração apresentada seja suficiente para ressaltar o quanto as pinturas estão interligadas em razão de diversos fatores e, por isso, não podem ser analisadas isoladamente. A subdivisão dos conjuntos se dá meramente para se discutir as combinações que constituem todo painel, em coerência e unidade.

Como tem sido identificado, as combinações duais de modo triádico também são recorrentes no painel 1 de Indaiá. O esquema a seguir resume sistematicamente a recorrência (Figura 70). Cogitou-se compor o esquema a partir de quatro linhas, uma vez que esse parece ter sido um número importante no painel, inclusive em relação às cores participantes: vermelho, vermelho escuro, amarelo, negativo. Contudo, em razão da distribuição e localização das pinturas na parede, teve-se por bem utilizar três linhas, como tem sido feito.

Figura 70 - Esquema estrutural do painel 1 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor

Assim, o pisciforme foi considerado junto aos cervideoformes concentrados à esquerda do painel, distribuídos verticalmente e com corpo voltado para a direita. São as linhas verticais. Os cervideoformes em situação oposta aos anteriores são representados pela linha

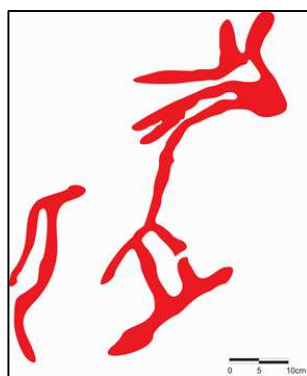
horizontal, em ângulo reto, que situa essa característica. Ao sul no esquema, a outra linha é a de antropomorfos, que se somam às outras figuras, mas sob outros critérios.

A união das linhas em um ponto representa a equidade entre os componentes relacionais que formam as operações binárias do painel. O círculo representa o dualismo concêntrico, em sua dinâmica no painel, e o quadrado é o painel que se constitui e encapsula todo movimento.

O Painel 2 do Sítio Indaiá

No Setor II do sítio localizam-se os painéis 2, 3 e 4. O painel 2 é o menor entre eles e possui um conjunto de pinturas em vermelho localizado acima dos 2 metros de altura, na parede do sítio, fora da área abrigada. Como a pintura não possui contorno fechado, não foi possível identificar o número exato de desenhos nem a real composição das figuras. Apesar disso, é possível identificar um cervideoforme em meio aos traços (Figura 71).

Figura 71 - Painel 2 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor

O Painel 3 do Sítio Indaiá

O Painel 3 está no teto da área abrigada. Apesar da altura em comparação ao solo atual, um bloco facilita o acesso às figuras. Intensamente pintado, tem o vermelho como a tinta mais utilizada, mas há também pinturas em preto, amarelo e branco. São intensos os níveis de sobreposição, que, infelizmente, tornam a maior parte do painel indistinguível. Apenas as figuras no limite da grande mancha vermelha podem ser reconhecidas. Todas as identificadas são em formato de cervideoforme, o que reafirma a temática do sítio (Figura 72).

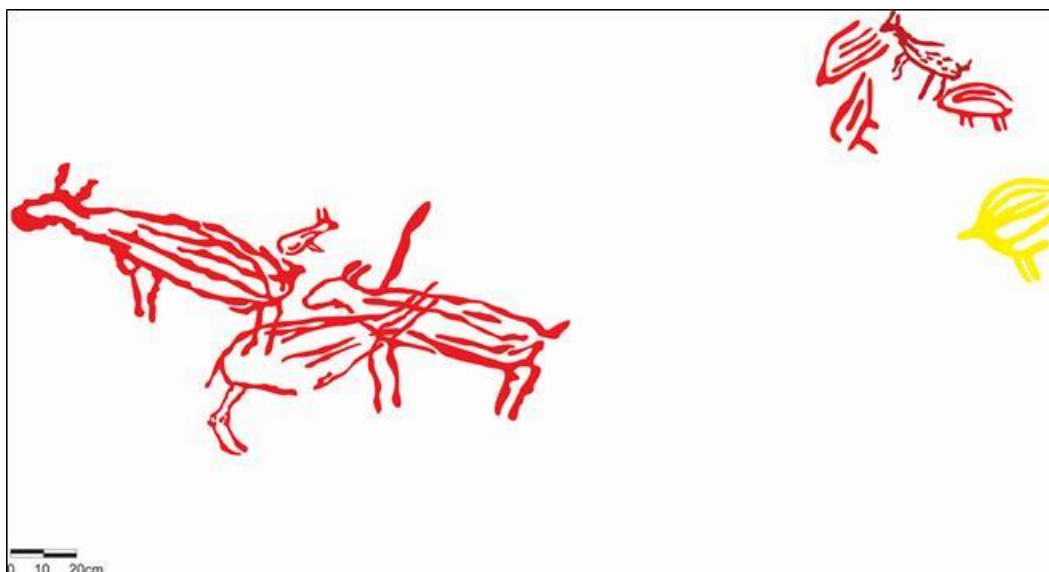
Figura 72 - Painel 3 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor.

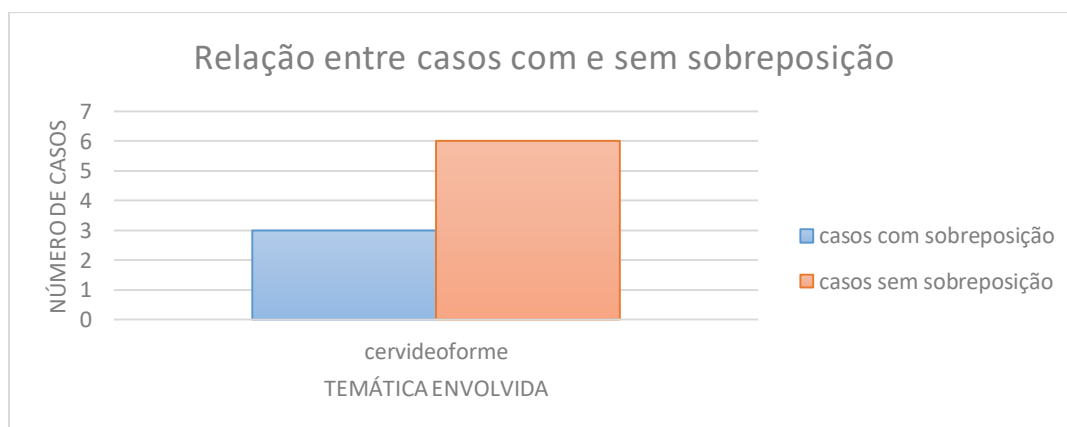
O Painel 4 do Sítio Indaiá

Diferente dos painéis anteriores, em superfície lisa, o Painel 4 possui superfície irregular, mas fora da incidência direta de luz solar e ao abrigo de escoamento de água da chuva. A pintura foi a única técnica de elaboração das figuras, que são no total de nove cervideoformes. Entre eles, um é em amarelo e os outros são vermelhos (um em tom mais escuro que os demais) (Figura 73).

Figura 73 - Painel 4 do Sítio Indaiá

Fonte: Autor.

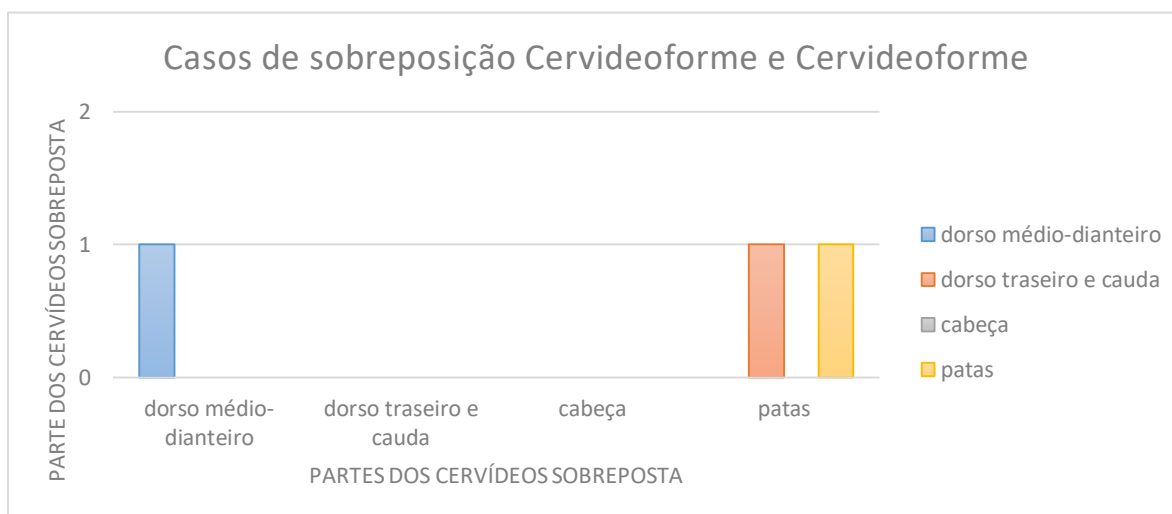
Como recorrente na área, o painel apresenta casos de sobreposição, mas que em números de ocorrência envolve poucas figuras (Gráfico 22).

Gráfico 22 - Gráfico comparativo de casos com e sem sobreposição no Painel 4 de Indaiá

Fonte: Autor

Detalhadamente, se chega aos seguintes termos sobrepostos, com a ressalva de que a ocorrência “patas/patas” se trata de uma justaposição (Gráfico 23):

Gráfico 23 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervídeos e cervídeos do Painei 4 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor.

A sequência segue a verificação em outros sítios. Até então, só se tem números, mas quando se atenta às pinturas é possível combiná-las analiticamente em conjuntos: dois conjuntos de quatro cervídeos (o I à esquerda e o II à direita) e um cervídeo em amarelo isolado (conjunto III).

Além dessas características em comum, um jogo de justaposição no primeiro conjunto se destaca. Dois cervídeos compartilham de um mesmo par de patas dianteiras. A orientação das outras figuras também se assemelha, sendo a composição do conjunto como ordenado em X. Dois cervídeos têm a cabeça à esquerda e outros dois se orientam na posição inversa.

O conjunto I é formado por um cervídeo pequeno e outros em tamanhos quase iguais. Um deles possui dardo e os outros não. Três deles têm detalhamento anatômico e um não. No conjunto II, uma figura é em cor diferente. Ela também é a única com cabeça, cauda e preenchimento em linhas pontilhadas. Outra é a única a não ter o desenho das patas.

O conjunto II é o único a ter duas tonalidades de pintura. Em relação, o conjunto I só tem pinturas em vermelho claro e o III é formado por uma em amarelo. O conjunto I é o único a apresentar casos de sobreposição, também é o único que tem cervídeo com “dardo”. Podia-se considerar o cervídeo amarelo como componente do conjunto II, por exemplo, mas além da distância, a própria formação de um conjunto com um único cervídeo confirma a combinação recorrente verificada, ao invés de negá-la. Há dois conjuntos com quatro cervídeos e um não.

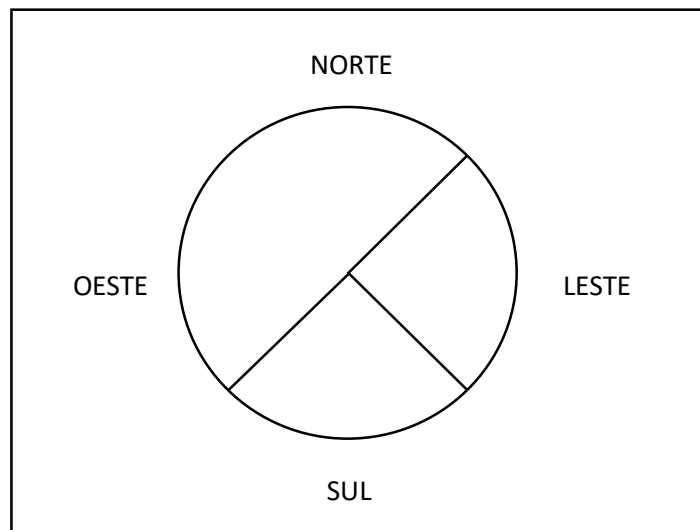
Além disso, essa reorganização não alteraria nenhuma das comparações estabelecidas, mantendo o jogo. Porém, o que mais se pretende é ressaltar que os vazios (a ausência de pintura) também são uma informação relevante, podendo ter feito parte das razões que justificaram formas, posições e tamanhos e, por isso, devem ser consideradas tanto como os espaços preenchidos com tinta.

Estrutura emergente do Painel 4 do Sítio Indaiá

Como se tem sugerido, considera-se que é possível apresentar as relações identificadas no Painel 4 de Indaiá por meio do esquema seguinte (Figura 74). Nele, cada linha representa um conjunto, posicionada de acordo com a localização na parede. Contudo, além disso, se tem a linha Nordeste e a linha Sudoeste em paridade devido ao número igual de figuras do conjunto I e II, respectivamente.

Diferentemente, a linha Sudeste é o conjunto amarelo. O círculo representa o movimento decorrente da junção dos termos, e entre eles. O retângulo simboliza a parede, que não é mera primeira camada de significação, mas tão símbolo quanto as formas inscritas nela.

Figura 74 - Esquema de estruturação do Painel 4 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor

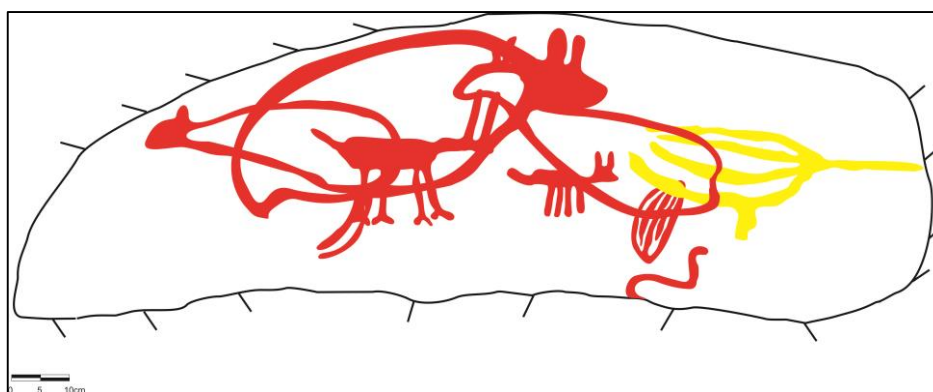
O Painel 5 do Sítio Indaiá

O painel 5 de Indaiá está no Setor III do sítio, acima do painel 4. No alto do afloramento quartzítico que constitui o sítio, o Setor III é bastante amplo, de chão rochoso e acima do topo das árvores, o que possibilita uma ampla visada da área do entorno podendo-se avistar a Chapada do Couto e cachoeira do Sumidouro, a Sudoeste, distante a mais de 10 km em linha reta, por exemplo.

O painel não está no teto, nem na parede, mas num bloco sobre o chão rochoso. A pintura também foi a única técnica utilizada. Assim como nos demais, o vermelho é a cor predominante. Como nos painéis 1 e 4, uma única figura em amarelo foi observada. Além de cervideoformes, um pisciforme e uma serpente foram identificados, a única pintada no sítio (Figura 75).

O nome “serpente” se refere a uma linha curva na parte inferior esquerda do painel e é tão “dúbia” quanto a referência de cervideoforme e pisciforme feita sobre outros desenhos. Mas, considerou-se utilizar essas designações, até porque, qualquer que fossem as outras possíveis, elas não deixariam de ser interpretações. Por isso, se serpente, linha, figura A, forma de serpente, etc., o que importa é ter o signo enquanto símbolo. O nome cabe ao interpretante, pela interpretação ocorrida em fenômeno com o signo. Assim, cumpre ressaltar que o serpentear da serpente serpenteia com a humanidade a linha curva na pedra. Ainda acontece, e ocorre a quem quer que se coloque com ela em serpenteamento: é objeto, sujeito e verbo.

Figura 75 - Painel 5 do Sítio Indaiá



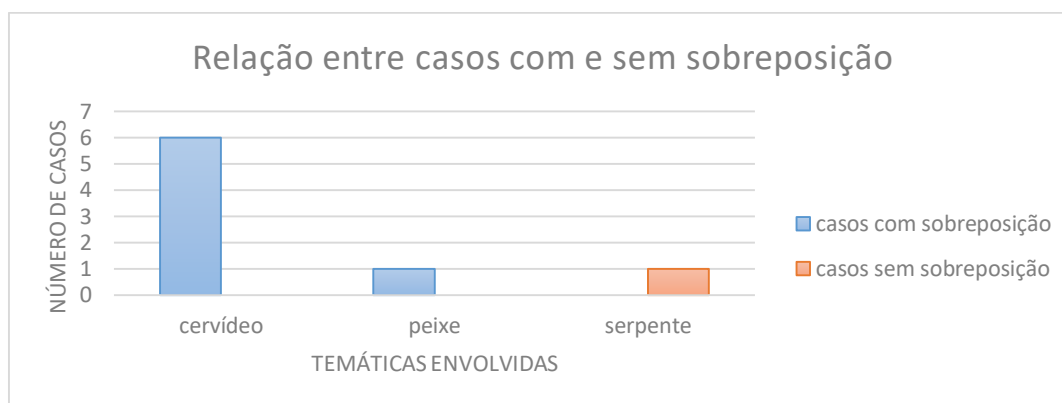
Fonte: Autor.

Zoomorfos constituem o painel em jogos de justaposição. Foram identificados seis cervideoformes: cinco em vermelho, dos quais dois possuem preenchimento em silhueta chapado e os outros com preenchimento vazio. Três cervideoformes têm o desenho do corpo voltado à direita e os outros três estão voltados para a esquerda.

Entre os voltados para a direita, dois têm o corpo chapado. O terceiro tem só a cabeça toda preenchida e não possui o desenho dos membros. Entretanto, as patas de outro se justapõem a ele lhes servindo. O mesmo acontece com um dos voltados para esquerda. Já o desenho em amarelo não tem a parte dianteira do corpo, mas se justapõe a outra pintura que lhe dá continuação do desenho.

A serpente não está em sobreposição e é o único desenho nessa relação no painel. O pisciforme se envolve com cervideoformes (Gráfico 24).

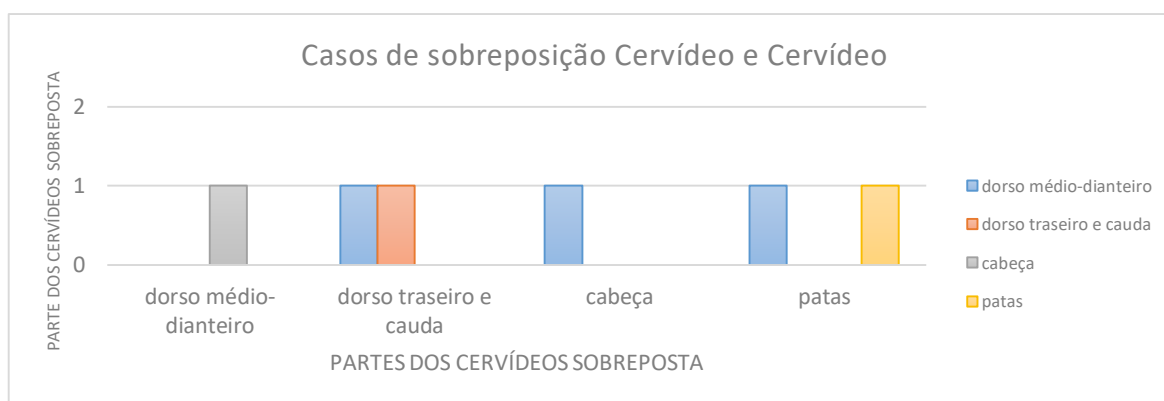
Gráfico 24 - Gráfico comparativo de casos com e sem sobreposição no Pannel 5 de Indaiá



Fonte: Autor.

Detalhadamente, se verifica que todas as partes dos cervideoformes se sobrepõem ou justapõem (Gráfico 25):

Gráfico 25 - Gráfico de detalhamento dos casos de sobreposição entre cervídeos e cervídeos do Pannel 5 do Sítio Indaiá



Fonte: Autor

Considerados em relação à orientação do desenho, os cervideoformes se dão nas interações 2-1 (operações binárias tríades de dualismo concêntrico), discutidas antes dos

gráficos. Contudo, se considerados os preenchimentos dos desenhos, se tem a mesma ocorrência de combinação. Três grafismos só com a linha do contorno do corpo, dois dos quais tem a cabeça chapada e um não, e três com preenchimento: dois chapados e um com linhas paralelas. Entre esses, dois são vermelhos e o outro é amarelo. Três também é o número total de temáticas, das quais: duas se relacionam em sobreposição e uma não; duas são em vermelho e a outra não.

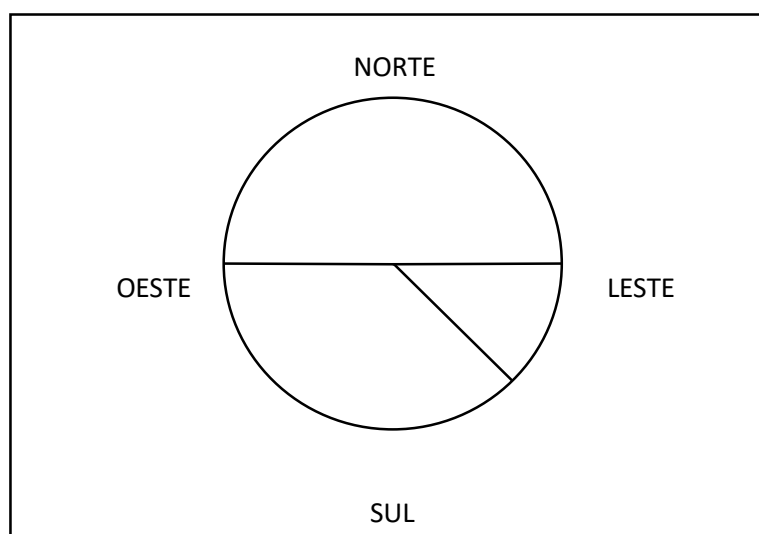
Assim, mesmo em diversas justaposições, é possível verificar a recorrência da combinação observada em todos os outros painéis (operações binárias tríades de dualismo concêntrico). Mas, se detendo às justaposições, cabe uma pergunta: afinal, quantas são as figurações? Qual traço é (só) de quem? Ou seja, quantas combinações são possíveis?

O Painel 5 de Indaiá é um exemplo lúcido do que se defende: os limites das formas se fecham na/pela interpretação da forma, por isso é melhor que se tenha os traços todos juntos e as cores contíguas na pedra, em combinações (fator e vetor que possibilita a unidade e a diferenciação, em um mesmo movimento).

Estrutura emergente do Painel 5 do Sítio Indaiá

O esquema a seguir sintetiza as combinações identificadas no painel do setor III. Por uma linha na horizontal representam-se as justaposições, que podem ser vistas em conjunto a partir do centro ou das extremidades do painel. A linha a Sudeste é a serpente, que não se justapõe, mas participa do jogo tanto como as outras temáticas (Figura 76).

Figura 76 - Esquema de estruturação do Painel 5 do Sítio Jambreiro



Fonte: Autor

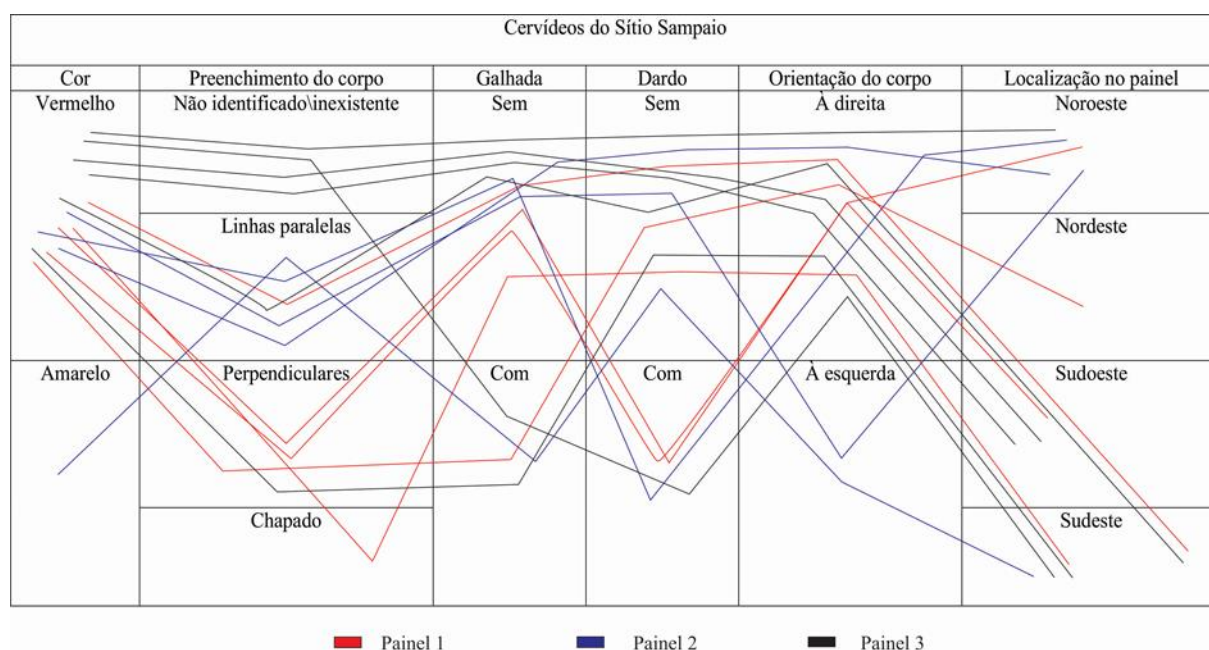
DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ESTRUTURAS EMERGENTES: O ESPELHO DE PEDRA NAS MATAS DO ALTO ARAÇUAÍ E SEU COLOR-IDO

“Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração”
(Roda viva, Chico Buarque)

Como de costume, espera-se que ao final do texto se tenha uma síntese de toda a discussão feita de modo a ressaltar a coerência e o sucesso da abordagem teórica utilizada, da metodologia aplicada e dos resultados obtidos. Porém, se considerou por bem tomar o caminho oposto. Ao invés de reforçar o já dito, se destruirá tudo construído, evidenciará o todo e o reapresentará novamente.

Os gráficos e os dados de cada sítio poderiam ser somados e analisados comparativamente. Contudo, o que se teria seriam mais números, e números gerais. Chegou-se a eles, mas considera-se melhor não apresentá-los pela ressalva de que um cervideoforme não pode ser equiparado a outro só porque tem forma parecida. A figura abaixo mostra a diversidade entre os cervideoformes do Sítio Sampaio, quando consideradas algumas outras características, ainda que também gerais (Figura 77).

Figura 77 - Diversidade dos cervideoformes do Sítio Sampaio



Fonte: Autor

Para além dessa multiplicidade de formações, um antropomorfo A no sítio X não se imbrica em combinações como as do antropomorfo B do sítio Y. Somente pela proscrição dessa verificação é que se pode chegar a um valor total sobre todos os sítios. Assim, se teriam “n” pisciformes, “n” cervideoformes, “n” antropomorfos, etc., em que “n” é apenas quantidade, em uma referência que massifica toda diversidade discutida e as particularidades das figuras em categorias genéricas e interpretativas. Antropomorfo diz respeito à forma, ao significante, e ela não é a única razão do desenho, do símbolo.

Por isso, partindo do pressuposto que os símbolos têm suas razões na relação com os outros, se atentou às combinações entre as figuras, mas de modo a tratá-las detalhadamente, como se fez por meio das pranchas propostas. Isso se deu em razão de haver o risco de se chegar ao vazio de uma análise meramente descritiva, a partir do equívoco de entender o símbolo somente no que tange à sua forma. Assim, apenas se teria como resultado a relação percentual de determinado número de formato frente a outra quantidade de figuras, levantando-se dados que não conseguiriam responder a pergunta proposta nesta pesquisa a respeito da estrutura dos painéis.

Mas, por si só, o detalhamento das combinações (sejam sobreposições, justaposições ou aproximações) não proporciona um resultado qualitativo, apenas quantitativo; e a recorrência que é possível de ser verificada não é a pretendida, porque particulariza o caso e o proscree dos outros que constituem o painel. Ora, se o símbolo se constitui em suas relações com outros, esses outros não são apenas uns ou alguns, mas todos.

Por isso, buscou-se combinar cor, forma, localização no painel e posição na interação com outros símbolos como critérios de investigação de uma possível recorrência. É possível considerar que as pinturas não foram feitas juntas, mas em momentos diferentes, em relações diacrônicas. Contudo, as evidências cronológicas na arte rupestre envolvem diferentes fatores, sobre os quais não se quis lidar. No mais, uma abordagem sincrônica não exclui relações diacrônicas, uma vez que “[...] a ordem de sucessão cronológica se reabsorve numa estrutura matriz atemporal cuja forma é, efetivamente, constante; e os deslocamentos de funções são mais do que uma de suas formas de substituição” (LÉVI-STRAUSS, [1973]1993, p. 144).

Assim, a cada outra pintura, a estrutura é reforçada, mesmo em um processo de historicidade e dinâmica sociais.

Porém, cogitar estruturas rígidas é simplesmente insustentável. Todo sistema tem lá suas frestas de escape de tensões e possibilidade de movimento, uma vez que, sem este, ele não se mantém. É justamente neste ponto, onde residiriam os motivos de rejeição do

estruturalismo, que ele se valida pelo tratamento das operações binárias em dualismo concêntrico, e não o dualismo diametral (LÉVI-STRAUSS, [1958] 2008).

Acredita-se que foi possível evidenciar recorrências na arte rupestre dos sítios estudados. Porém, quando sintetizadas em esquemas sobre a estruturação dos painéis, verificou-se que as combinações se dão em direcionamentos diferentes, ainda que tenham a mesma convenção.

Chegou-se a cogitar que essa variação se daria em virtude do posicionamento do painel (eles não possuem a mesma orientação. Uns estão voltados para Leste, outros para o Norte, por exemplo). Assim, equacionando os esquemas em relação a um mesmo vetor, todos seriam reordenados em relação a um ponto fixo e, com isso, se poderia ter uma análise ponderada, a qual seria capaz de discutir certa recorrência. Contudo, qualquer ponto estabelecido estaria no chão e não na paisagem (o real contexto de pintura, como discutido no capítulo primeiro). Fracassaria.

Contudo, o movimento do dualismo diametral recorrente permanece e, justamente pela infinidade de pontos de referência, ele roda, em um dinamismo constante, intrínseco a todos os esquemas, como uma ciranda de muitos pontos.

O que se quer ressaltar, e já revendo e corrigindo o posto antes, é que os círculos rodam, como proposto nos esquemas, e se movimentam tanto que seriam mais bem entendidos como um redemoinho e não um círculo, que em si limita o movimento. Um redemoinho é um pé de vento, roda e gira em mais de um plano e direcionamento. Se parar, inexistente.

Esse contínuo vir a ser é o que marca a paisagem e as operações binárias, que se dão como que espelhadas (duais e distorcidas). Mas, antes, e com isso, são fenômenos, e talvez assim se justifique melhor o título e todo o texto. No cúmulo do fenômeno, do eu consigo mesmo diante de um espelho, onde estão os limiares entre o espelho e o reflexo? Até onde não se é o que se percebe e se é o que é percebido? Frente a cada painel rupestre, essas mesmas perguntas foram e são válidas, assim como também cabem na relação do leitor com este texto.

Em “Fenomenologia da Percepção”, Merleau-Ponty ([1945]1999) ressalta que nenhuma paisagem é em si, mas é para aquele que a sente, ou seja, o mundo é sensível, é apreendido com os sentidos, não só por meio deles, mas com eles. Estes sentidos não são apenas a visão ou o tato, mas o corpo inteiro:

É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 288).

Em outras palavras, a existência implica experiência sensorial, em que, a cada instante, se constrói a percepção com o percebido. Para o filósofo, “somos temporalidade” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 578). Até o próprio movimento do presente a um tornar-se é protótipo de auto relação (de si a si) e desenha uma interioridade ou uma *ipseidade*. Assim, a qualidade é para a consciência, não da consciência, tendo sempre um sentido relacional.

A atividade de contato com o mundo percebido se manifesta na criação de artes. É pela ação que o mundo é vivido e a consciência perceptiva se dá nos processos de criações que, não obstante, são sempre advindos de uma série de variantes históricas, intersubjetivas e situacionais. Assim, o artista sempre reinterpreta as expressões tradicionais, uma vez que se vincula ao outro, de tal modo que é possível considerar a arte como veio que reforça a tradição ao mesmo tempo em que também é ampliação de significações.

A arte (se) acontece de modo relacional. O artesão não se contenta em continuá-la; ele a recomeça na própria e pela própria atividade artística, que envolve conhecimento e usos de objetos, substância e corpos historicamente orientados e interpretados. Além disso, as obras que o artista produz se acrescentam às já feitas e são, e só assim são, possíveis graças a toda uma ancestralidade de pintura.

Nesse sentido, as vivências perceptivas do sujeito lhe garantem uma história, uma identidade (*ipseidade e mesmidade*) em concordância com a estrutura na qual ela se dá, na medida em que o insere no mundo pelo uso do corpo sob a tradição encarnada como compreensão de gestos, técnicas e sentimentos. A própria técnica, significação, experiência e sua (re)ação ocorrem de modo engajado a ponto de poder revelar a dimensão tácita de vestígios históricos do grupo. A arte é a experiência corpórea e as percepções do sujeito histórico, em intersubjetividades socialmente responsáveis pelos sentidos encarnados e vivenciados na arte.

Tendo em vista o objetivo da pesquisa proposta, de trazer à tona a estrutura da arte rupestre nos sítios implantados no alto do rio Araçuaí, é possível concluir que foi possível alcançá-lo, além de responder a questão-chave sobre a existência de tal ordenamento e sua dinâmica.

Ao igualar, primeiramente, todas as figuras ao caráter de símbolo, pode-se verificar convenção específica na arte rupestre das matas do Alto Araçuaí, defendendo-se ter havido um processo sistêmico e auto-organizado de estruturação dos painéis, apurado em operações binárias, sob o conceito de dualismo concêntrico. Assim, envolvendo as figuras, de modo triádico, extremamente dinâmico, o jogo de convenções enfatiza os painéis enquanto conjuntos indivisíveis, onde variações, cheios e vazios se confluem sob o estilo visto como o ritmo e

direcionamento de todas as combinações sociais acordadas que (se) registraram (em) as convenções na pedra.

Por isso, defende-se, sim, ter havido um processo sistêmico auto-organizado de estruturação dos painéis rupestres que envolveu as figuras, de modo triádico, ainda que extremamente dinâmico. A estrutura proposta se confirma pela recorrência de casos identificados em todos os sítios, em que o jogo de convenções gráficas enfatiza os painéis enquanto conjuntos indivisíveis. Logo, variações, cheios e vazios se confluem sob o estilo, entendido como o ritmo e direcionamento de todas as convenções sociais referentes à perfeição técnica de produção. São esses os acordos que orientaram e registraram as combinações nos painéis.

A recorrência dessa combinação entre as figuras dos sítios não apenas emerge tal estrutura como também denota certo estilo de produção, onde residem outros crivos na arte rupestre que estão para além de cor, forma e tamanho, mas se encontram, também, na situação de localização das figuras no painel, por exemplo. Portanto, valendo-se da fixidez dos significantes (das figuras), passa-se a lidar com conjuntos de informações menos abstratas sobre os dados levantados, não havendo a exigência do estabelecimento de categorias analíticas de separações de elementos, tempos ou marcas, que possam suprimir o ordenamento do jogo de composição dos painéis, ao invés de identificá-lo.

Não é que se atribua a arte enquanto atemporal, mas, sim, como criação constantemente significada sob as sensações de todos interpretantes, não só daquele quem a produziu ou do seu grupo, mas também dos humanos neste contemporâneo. É justamente em sua temporalidade, sendo contextual e simbólica, que a arte rupestre se constitui, indissociavelmente, junto a paisagem, não sendo uma elemento da outra ou assim como parte, mas o colorido de ambas. No colorir a mata, em suas cores e com elas, a humanidade se organizou dali, não como que por predicado ou qualidade, mas em ancestralidade que ainda se faz presença nos vestígios que resistem nos afloramentos quartzíticos e, desde então, também afloram nestas páginas.

Ela pode ter ocorrido considerando as combinações verificadas, ou apenas aconteceu uma vez, neste texto entregue. De todo modo, o que mais se defende é que a arte rupestre nas matas do Alto Araçuaí continue a existir nesse movimento dinâmico, que faz dançar e dança entre e com interpretantes em interação fenomenológica, como que frente ao espelho, num pé de vento:

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica.

Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho?

[...] Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. [...] Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais.

Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?

[...] Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio. [...] Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações. Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio "visual" ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado.

[...] Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo.

Ja consegui-lo?

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. [...] E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura.

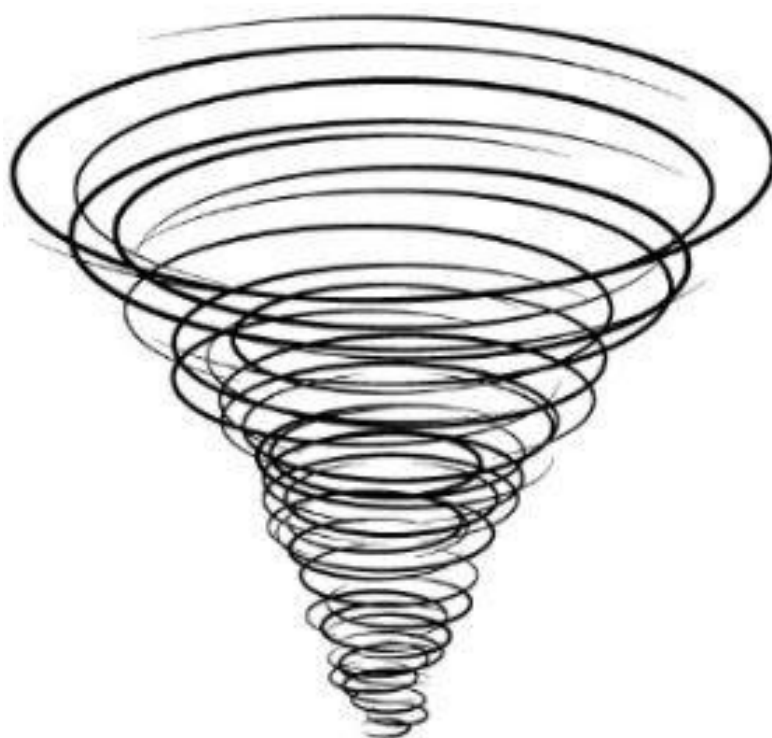
[...] São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde — por último — num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava.

[...] Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se?

[...] E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: — "Você chegou a existir?"

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro. Nada e a nossa condição no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados.

*



* Imagem retirada de: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/redemoinho/>. Acesso em: setembro de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAETA, A. M. **Os Grafismos Rupestres e suas Unidades Estilísticas no Carste de Lagoa Santa e Serra do Cipó – MG**. 2011. 280f. Tese (Doutoramento) – Programa de pós-graduação em arqueologia brasileira, Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-18082011-142504/pt-br.php>. Acesso em: março de 2016.

_____. Lugares, Estilos e Produção dos Grafismos Rupestres na Serra do Cipó. **Revista Espinhaço** - UFVJM, Diamantina, v. 2, n. 2, p. 187-199, 2013. Disponível em: <http://www.cantacantos.com.br/revista/index.php/espinhaco/article/view/259/227>. Acesso em: março de 2015.

BAETA, A.; PILÓ, H. Arqueologia em Unidades de Conservação na Região de Diamantina – MG. As sucessivas ocupações de suas paisagens e cavidades. **Revista Espinhaço**, v. 2, n. 2, p. 200-212, 2013. Disponível em: <http://www.cantacantos.com.br/revista/index.php/espinhaco>. Acesso em: março de 2015.

BARSALOU, L. W. *et al.* Social Embodiment. In: ROSS, B. H. (Ed.) **The psychology of learning and motivation: Advances in Research and Theory**. Califórnia (USA): Copyright, Elsevier Science, v. 43, p. 43-92, 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/285296776_Social_Embodiment. Acesso em: fevereiro de 2019.

BERQUE, A. Paysage-empreinte, paysage-matrice: éléments de problématique pour une géographie culturelle. **Espace géographique**, v. 13, n. 1, p. 33-34, 1984. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1984_num_13_1_3890. Acesso em: julho de 2016.

_____. Milieu, trajet de paysage et déterminisme géographique. **Espace géographique**, tome 14, n°. 2, p. 99-104, 1985. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1985_num_14_2_4009>. Acesso em julho de 2016.

BINFORD, L. R. Archaeology as Anthropology. **American Antiquity**, v. 28, n. 2, p. 217-225, 1962. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/278380>. Acesso em: agosto de 2016.

BOAS, F. **Arte Primitiva**. Tradução de Paula Seixas. Lisboa: Fenda, [1927] 1996.

BOAST, R. A Small Company of Actors: A Critique of Style. **Journal of Material Culture**, v. 2, n. 173, 1997. Disponível em: <http://mcu.sagepub.com/content/2/2/173>. Acesso em: fevereiro de 2019.

CABRAL, L. O. A paisagem enquanto fenômeno vivido. **Geosul**, Florianópolis, v.5, n. 30, p. 34-45, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/viewFile/14252/13053>. Acesso em: julho de 2016.

_____. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 141-155, 2007. Acesso em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15626>. Acesso: julho de 2016.

CHILDS, S. T. Style, Technology, and Iron Smelting Furnaces in Bantu-Speaking Africa. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 10, p. 332-359, 1991. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/027841659190006J>. Acesso em: fevereiro de 2019.

COLLOT, M. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens (1995). Tradução de Denise Grimm. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. Disponível em: http://www.academia.edu/download/32109386/literatura_epaisagem.pdf#page=12. Acesso em: agosto de 2016.

_____. POESIA, PAISAGEM E SENSACÃO. Tradução de Fernanda Coutinho. **Rev. de Letras**, v. 1, n. 34, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: julho de 2017.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a.

_____. Towards a Radical Cultural Geography of Theory. Tradução de SILVA, O. B. L. **Espaço e Cultura**, n. 5, p. 5-29, 1998b. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/492>. Acesso em: julho de 2016.

_____. Landscape and Landschaft. Lecture delivered at the “Spatial Turn in History” Symposium. German Historical Institute. **GHI BULLETIN**, n. 35, p. 57-71, 2004.

DIAS, A. S. Novas perguntas para um velho problema: escolhas tecnológicas como índices para o estudo de fronteiras e identidades sociais no registro arqueológico, **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 2, n. 1, p. 59-76, jan-abr., 2007. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br/editora/humanas/index.html#>. Acesso em: setembro de 2016.

DIAS, A. S.; SILVA, F. A. Sistema tecnológico e estilo: As implicações desta inter-relação no estudo das indústrias líticas do Sul do Brasil. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 11, p. 95-108, 2001. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/150085>. Acesso em: fevereiro de 2019.

DIETLER, M.; HERBICH, I. Tich Matek: The technology of Luo pottery production and the definition of ceramic style. **World Archaeology**, v. 21, n. 1, p. 148-164, 1989. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00438243.1989.9980096>. Acesso em: fevereiro de 2019.

FAGUNDES, M. O conceito de estilo e sua aplicação em pesquisas arqueológicas. **Canindé**, Xingó, n. 4, p. 117-146, 2004. Disponível em: https://teses.ufs.br/bitstream/riufs/9533/2/Caninde_4.pdf#page=117. Acesso em: julho de 2016.

_____. O conceito de Paisagem em Arqueologia – os lugares persistentes. **HOLOS Environment**, v. 9, n. 2, p. 301-315, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/holos/article/view/1310>. Acesso em: agosto de 2016.

_____. Arqueologia da paisagem e a potencialidade interpretativa dos espaços sociais. In: TRINDADE, J.; TERRA, C. (orgs). **Cadernos de resumos 2º simpósio Arqueologia a Paisagem: um olhar sobre os jardins históricos**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

http://www.eba.ufrj.br/historiadopaisagismo/images/arquivos/arqueologia_na_paisagem_2011.pdf. Acesso em: julho de 2016.

FAGUNDES, M. O Projeto Arqueológico Alto Jequitinhonha (PAAJ) e a Área Arqueológica De Serra Negra, Alto Araçuaí, Minas Gerais – Aspectos Gerais. **Revista Espinhaço**, v. 2, n. 2, p. 68-95, 2013. Disponível em: <http://cantacantos.com.br/revista/index.php/espinhaco/article/view/252>. Acesso em: março de 2016.

_____. Natureza e Cultura: estudo teórico sobre o uso conceito de Paisagem nas Ciências Humanas. **Rev. Tarairiú**. Campina Grande-PB, ano V, v. 1, n. 7, p. 32-54, 2014. Disponível em: http://mhn.uepb.edu.br/revista_tarairiu/n7/art3.pdf. Acesso em julho de 2016.

FAGUNDES, M. Arqueologia e paisagens das terras altas mineiras: Serra do Espinhaço Meridional. **MORRODOPILAR** carta arqueológica, p. 38-71, 2015. Disponível em: <http://www.artefacto.com/livro-morro-do-pilar-carta-arqueologica/>. Acesso em junho de 2016.

_____. O Projeto Arqueológico Alto Jequitinhonha – Sítios Arqueológicos, Cultura Material e Cronologias para Compreensão das Ocupações Indígenas Holocênicas No Alto Vale do Rio Araçuaí, Minas Gerais – Brasil. **Vozes do Vale**, v. 10, n. 05, p. 1-25, 2016. Disponível em: <http://www.revistaespinhaco.com/index.php/journal/article/view/33>. Acesso em: janeiro de 2017.

_____. Arqueologia em Serra Negra: uma síntese interdisciplinar das ocupações humanas antes da conquista nas paisagens do Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais. IN: BONADIMAN, H. *et al.* **Diálogos Interdisciplinares no Vale do Jequitinhonha**. Curitiba: Editora CRV, 2019.

FAGUNDES, M.; PIUZANA, D. Estudo teórico sobre o uso conceito de paisagem em pesquisas arqueológicas **Rev. Latinoam. Ciências Sociais**. v. 8, n. 1, p. 203-218, 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1692-715X2010000100010. Acesso em: julho de 2016.

FAGUNDES, M.; LARA, L. S.; LEITE, V. Paisagem cultural da Área arqueológica de Serra Negra, vale do Araçuaí, Minas Gerais: os sítios do Complexo Arqueológico Campo das Flores, municípios de Senador Modestino Gonçalves e Itamarandiba. **Tarairiú** – UEPB, Campina Grande-PB, ano III, v. 1, n. 05, p. 41-66, 2012. Disponível em: http://mhn.uepb.edu.br/revista_tarairiu/n5/art2.pdf. Acesso em: março de 2016.

FAGUNDES, M. *et al.*. A Área Arqueológica de Serra Negra: Alto Araçuaí, Minas Gerais – implantação, repertório cultural e análise tecnológica. **Revista de Arqueologia**. v. 27, n. 2, 2014. Disponível em: <http://revista.sabnet.com.br/index.php/revista-de-arqueologia/article/view/150>. Acesso em: março de 2016.

FAGUNDES, M.; BAGGIO FILHO, H.; SILVA, A. C.; GRECO, W.; D'ÁVILA, M. A.; GALVÃO, L. S. O sítio arqueológico Sampaio, Alto Vale do Araçuaí, Felício dos Santos, Minas Gerais: paisagem, cronologia, e repertório cultural para compreensão das ocupações humanas antigas no Espinhaço Meridional. **Revista Espinhaço**, v. 6, n. 2, p. 65-76, 2017. Disponível em: <http://www.revistaespinhaco.com/index.php/journal/article/view/175>. Acesso em: dezembro de 2017.

FAGUNDES, M.; BANDEIRA, A. M.; GRECO, W. Paisagem e lugares: considerações sobre a arte rupestre do Sítio Sampaio, Felício dos Santos, Alto Araçuaí, Minas Gerais: uma análise interpretativa. **Caderno de Geografia**, v. 28, n. 54, 2018. Disponível em:

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/17720>. Acesso em: dezembro de 2018.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOSSELAIN, O. P. Technology and Style: Potters and Pottery Among Bafia of Cameroon. **Man, New Series**, v. 27, n. 3, p. 559-586, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2803929>. Acesso em: fevereiro de 2018.

GRECO, W. **Estilo e Paisagem**: os conjuntos rupestres do Sítio Sampaio, Felício dos Santos, Vale do Araçuaí, Alto Jequitinhonha, MG. 2017. 144f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade Interdisciplinar em Humanidades. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina – MG, 2017.

GUIMARÃES ROSA, J. O espelho. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1962] 2005, p.78-84.

_____. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGMON, M. *Archaeological research on style*. **Annual Review in Anthropology**, n. 21, p. 517-536, 1992. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.an.21.100192.002505>. Acesso em: fevereiro de 2019.

_____. Technology, style and social practices: archaeological approaches. In: **The archaeology of social boundaries**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998. Disponível em: http://www.academia.edu/download/30250432/1998_Hegmon_Technology.pdf. Acesso em: dezembro de 2017.

HEGMON, M.; KULOW, S. Painting as Agency, Style as Structure: Innovations in Mimbres Pottery Designs from Southwest New Mexico. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 12, n. 4, 2005, p. 313-334, 2005. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10816-005-8451-5>. Acesso em: julho de 2018.

HODDER, I. This Is Not an Article about Material Culture as Text. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 8, p. 250-269, 1989. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0278416589900159>. Acesso em: março de 2019.

_____. Style as historical quality. In: M. Conkey and C. Hastorf (eds). **The Uses of Style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press. 1990, p. 44-51. Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/objects/hodder.pdf>. Acesso em: março de 2019.

INGOLD, T. The temporality of the landscape. **World Archaeology**, v. 25, n. 2, p. 152-174, 1993. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00438243.1993.9980235>. Acesso em: julho de 2016.

_____. **The Perception of the environment**: Essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2002. Disponível em: <http://nomadicartsfestival.com/wp-content/uploads/2015/02/the-perception-of-the-environment.pdf>. Acesso em: julho de 2016.

INGOLD, T. Materials against materiality. **Archaeological Dialogues**, v. 14, n. 1, p. 1–16, 2007. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/archaeological-dialogues/article/materials-against-materiality/018549D1821007A427BA0324E1FF03C5>. Acesso em: novembro de 2017.

_____. **Estar vivo**: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

ISNARDIS, A. **Lapa, Parede, Paineis**: distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais). 2004. 169f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em: março de 2016.

_____. **Entre as Pedras**: as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais. 2009. 280f. Tese de doutoramento - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em: março de 2016.

ISNARDIS, A.; LINKE, V. Pedras pintadas, paisagens construídas: a integração de elementos culturalmente arquitetados na transformação e manutenção da paisagem. **Revista de Arqueologia**, v. 23, n. 1, p. 42 – 59, 2010. Disponível em: <http://www.revista.sabnet.com.br/index.php/revista-de-arqueologia/article/view/375>. Acesso em: março de 2016.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, [1793] 1993.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.201-204.

_____. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (org). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.23-31.

LAGROU, E. M. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade? **MANA**, v. 8, n.1, p. 29-61, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002. Acesso em: Março de 2019.

_____. **A FLUIDEZ DA FORMA: ARTE, ALTERIDADE E AGÊNCIA EM UMA SOCIEDADE AMAZÔNICA** (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: Editora Copyright, 2007.

_____. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LATOUR, B. Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. In: WIEBE, E. B.; LAW, J. (eds.), **Shaping Technology/Building Society**: Studies in Sociotechnical Change. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992, p. 225–258.

_____. **Jamais fomos modernos**: ensaio de Antropologia Simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, [1991] 1994.

LEITE, V. A. **Flores e pinturas na paisagem: análise espacial e intra-sítio em Campo das Flores**. 2016. 214f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Antropologia/Arqueologia da FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1957.

_____. **Mito e significado**. Tradução de António Marques Bessa Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **O olhar distanciado**. Tradução de Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. **A Oleira Ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, [1962] 1989.

_____. **Antropologia Estrutural**, 4º ed. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac Naify, [1958] 2008.

_____. **Antropologia Estrutural Dois**, 4º ed. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1973] 1993.

_____. **A outra face da Lua: escritos sobre o Japão**. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LINKE, V.; ISNARDIS, A. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da tradição planalto, na região de Diamantina (Brasil Central). **Revista de Arqueologia**, v. 21, p. 27-43, 2008. Disponível em: <http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ra/article/view/2618>. Acesso em: março de 2016.

LINKE, V. **Paisagens dos sítios arqueológicos de pintura rupestre da região de Diamantina-MG**. 2008. 186f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LINKE, V. Onde É Que Se Grafa? As Relações Entre os Conjuntos Estilísticos Rupestres da Região de Diamantina (Minas Gerais) e o Mundo Envolvente. **Revista Espinhaço**, v. 2, n. 2, p. 118-131, 2013. Disponível em: <http://www.cantacantos.com.br/revista/index.php/espinhaco/article/view/254>. Acesso em: março de 2016.

_____. **Os conjuntos gráficos pré-históricos do centro e norte mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regional**. 2014. 258f. Tese (doutorado) - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em: março de 2016.

LINKE, V.; ISNARDIS, A. Arqueologia Pré-Histórica da região de Diamantina (Minas Gerais): perspectivas e síntese das pesquisas. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico** – UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/mhnpj/wp-content/themes/mhnpj/docs/revista-arquivos/vol21n1/Vol21n1.pdf>. Acesso em: março de 2016.

LOULA, A. C. **Comunicação Simbólica entre Criaturas Artificiais: um experimento em Vida Artificial**. 2004. 181f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) – Faculdade de Engenharia Elétrica e de Computação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LOPES, B. A performance da memória. **Sala Preta**, v. 9, p. 135-145, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: março de 2018.

LOWENTHAL, D. Time, Present Place: Landscape and Memory. **Geographical Review**, v. 65, n. 1, p. 1-36, 1975. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/213831>. Acesso em: 2018.

MATURANA, H.; VARELA, F. **A ÁRVORE DO CONHECIMENTO**: As bases biológicas do entendimento humano. Tradução de Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial. Psy II, 1995.

MAUSS, M. **Sociologia y Antropologia**, 4ª ed. Traduzido por MARTIN-RETORTILLO, T. R. Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, [1960] 1991.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, [1945] 1999.

OLIVEIRA, E. A. **Pintar, Se (re)apropriar e se relacionar**: os conjuntos estilísticos no alto curso do rio Pardo Pequeno, Diamantina (MG). 2016. 271f. Dissertação (Mestrado). Programa e Pós-graduação em Antropologia da FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2016.

PFEILSTICKER DE KNEGT, L. M. **Indicadores da paisagem para a ocorrência de sítios arqueológicos na Área Arqueológica de Serra Negra, face leste do Espinhaço**. 2015. 164f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia e Análise Ambiental do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, [1977] 2005.

POLLOCK, S. Style and Information: An Analysis of Susiana Ceramics. **Journal Of Anthropological Archaeology**, v. 2, p. 354-390, 1983. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0278416583900144>. Acesso em: dezembro de 2017.

PROENÇA, G. **História da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

PROUS, A. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Editora UnB, 1992.

_____. **O Brasil antes dos brasileiros**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 2006.

_____. As Muitas Arqueologias das Minas Gerais. **Revista Espinhaço**, v. 2, n. 2, p. 36-54, 2013. Disponível em: <http://cantacantos.com.br/revista/index.php/espinhaco/article/view/250>. Acesso em: março de 2016.

RIBEIRO, L. **Os significados da similaridade e do contraste entre os Estilos de Arte Rupestre** – Um estudo regional das pinturas e gravuras do Alto-médio São Francisco. 2006. 359f. Tese (doutorado) - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-11082006-111750/pt-br.php>. Acesso em: março de 2016.

RIBEIRO, L. Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco). **Revista de Arqueologia**, v. 21, n. 2, p.

51-72, 2008. Disponível em: <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/ra/article/view/3006>. Acesso em: julho de 2016.

RIBEIRO, L. Sobre pinturas, gravuras e pessoas – ou os sentidos que se dá à arte rupestre. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**. v. 11, n. 20,21, p. 157-182, 2008 e 2009. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/697>. Acesso em: julho de 2016.

ROE, P. Style, Society, Myth, and Structure. In: C. Carr et al. (eds.), **Style, Society, and Person**. Springer Science+Business Media New York, p. 27-76, 1995. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4899-1097-4_2. Acesso em: fevereiro de 2019.

SACKETT, J. The meaning of style in archaeology: a general model. **American Antiquity**, v. 42, p. 369-380, 1977. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/279062>. Acesso em: setembro de 2016.

_____. Approaches to style in lithic archaeology. **Journal of anthropological archaeology**, v. 1, p. 59-112, 1982. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0278416582900083>. Acesso em: setembro de 2017

_____. Style and Ethnicity in the Kalahari: A Reply to Wiessner. Source: **American Antiquity**, v. 50, n. 1, p. 154-159, 1985. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/american-antiquity/article/style-and-ethnicity-in-the-kalahari-a-reply-to-wiessner/3496372B1C9CABD6EBBE31212B62BD33>. Acesso em: janeiro de 2018.

_____. Style, function and assemblage variability: a reply to Binford. **American Antiquity**, v. 51, n. 3, p. 628-634, 1986. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/american-antiquity/article/style-function-and-assemblage-variability-a-reply-to-binford/94B13CE42CDF6DBC6908651E3300970C>. Acesso em: janeiro de 2018.

_____. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism. **The uses of style in archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 32-43, 1989.

SAINT-EXUPÉRY, A. **O pequeno príncipe**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. São Paulo: Agir, 1954.

SANTOS, M. P. A Paisagem como Imagem e Representação do Espaço na Geografia Humana. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, n. 28, p. 151-165, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74175>. Acesso em: julho de 2016.

SANTOS-GRANERO, F. Writing history into the landscape: Yanesha notions of space and territoriality. In: SURRALLÉS, Alexandre e HIERRO, Pedro García (editores). **THE LAND WITHIN: Indigenous territory and the perception of environment**. Editora Copenhagen, 2005, p.170-198. Disponível em: https://www.iwgia.org/images/publications/0117_land_ithin.pdf#page=169. Acesso em: março de 2017.

SAUER, C.O. The morphology of landscape. **University of California publications in Geography**, v. 2, n. 2, p. 19-53, 1925.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. Ed, São Paulo: Editora Cultrix, [1916] 2006.

SCHLANGER, S. Recognizing Persistent Places in Anasazi Settlement Systems. In: Rossignol, J.; Wandsnider, L. (Eds.). **Space, Time, and Archaeological Landscapes**. New York: Plenum Press, 1992, p. 91-112. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4899-2450-6_5. Acesso em: novembro de 2018.

SEDA, P. R. G. A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil. **Clio Arqueológica**, n. 12, p. 139-167, 1997. Disponível em: <https://www.ufpe.br/clioarq/images/documentos/1997-N12/1997a8.pdf>. Acesso em: julho de 2016.

_____. **A caça e a arte**: os caçadores-pintores pré-históricos da Serra do Cabral, Minas Gerais. 1998. 391f.: il., Tese (Doutorado) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, F. A. **As Tecnologias e Seus Significados**: Um estudo da Cerâmica dos Asuriní do Xingu e da Cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma Perspectiva Etnoarqueológica. 2000. 265f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://bdpi.usp.br/item/001104497>. Acesso em: março de 2018.

TILLEY, C.; CAMERON-DAUM, K. **An Anthropology of Landscape**: The Extraordinary in the Ordinary. Londres: UCL Press, University College London, 2017.

TOBIAS JUNIOR, R. **A arte rupestre de Jequitaiá entre práticas gráficas “padronizadas” e suas manifestações locais**: Interseções estilísticas no sertão mineiro. 2010. 323f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2010.

TRONCOSO, A. M. Espacio y Poder. **Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología**, n. 32, p.10-23, 2001. Disponível em: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/121988/Troncoso_RN_002_2001.pdf?sequence=1. Acesso em: julho de 2016.

TRONCOSO, A. M. A propósito del arte rupestre. **Werken**, Santiago de Chile, Universidad Internacional SEK n. 3, p. 67-79, 2002. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/121989>. Acesso em: junho de 2016.

_____. Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de chile. **Complutum**, v. 13, p. 135-153, 2002. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/viewFile/CMPL0202110135A/29693>. Acesso em: junho de 2016.

TUAN, YI-FU. **Cosmos and hearth**: a cosmopolite’s viewpoint. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1930.

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VIDAL, L. B. (Org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. **Boletim do Museu Nacional**, n.32, p.40-49, 1979. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/pessoa%3Acastro/castro_1979_xingu.pdf. Acesso em: junho de 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200005&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: junho de 2017.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, n. 18, p. 225-254, 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>. Acesso em: março de 2017.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**, 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WIESSNER, P. Style and social information in Kalahari San projectile points. **American Antiquary**, v. 48, n. 2, p. 253-276, 1983. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/american-antiquity/article/style-and-social-information-in-kalahari-san-projectile-points/52D6230881B0C69260ABE226BD82EC0E>. Acesso em: março de 2017.

_____. Style or Isochrestic Variation? A Reply to Sackett. **American Antiquity**, v. 50, n. 1, p. 160-166, 1985. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/american-antiquity/article/style-or-isochrestic-variation-a-reply-to-sackett/206F9510A8BF0402883F6A436A9BB787>. Acesso em: janeiro de 2018.

WOBST, M. Stylistic behavior and information exchange. In: CLELAND, C. **For the director: research essays in Honor of J., B. Griffin**. University of Michigan, Museum of Anthropology, Anthropological Paper, v. 61, p. 317-342, 1977. Disponível em: https://docgo.net/document/doDownload/link_rand/psJRwcs07DS5O39VETjzVW9uZs1wc80rqz8NCqEzUnuygukLetaZg9k6sbsuaiLrIK4a1. Acesso em: março de 2018.

ZEDEÑO, M. N. Landscapes, Land Use, and the History of Territory Formation: An Example from the Puebloan Southwest. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 4, n. 1, 1997. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02428059>. Acesso em: dezembro de 2017.

_____. The archaeology of territory and territoriality. In: Miller, S. C. **Handbook of Landscape Archaeology**. Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2008, p. 210-217. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9bRJDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA210&dq=+Archaeology+of+Meaningful+Places.+&ots=EM6J6ZLkyB&sig=A805MVQvOYI9QIMqoCXs_kIk7NA#v=onepage&q=Archaeology%20of%20Meaningful%20Places.&f=false. Acesso em: junho de 2018.

ZEDEÑO, M. N.; BOWSER, B. The Archaeology of Meaningful Places. In: Bowser, B. J. & Zedeño, M. N. (Eds.). **Archaeology of Meaningful Places**. Salt Lake City, University of Utah Press, 2009, p. 1-14.

ZEDEÑO, M. N.; ANDERSON, D. Agency and politics in hunter-gatherer territory formation. **REVISTA DE ARQUEOLOGIA**, v. 23, n. 1, p. 10 -29, 2010. Disponível em: <https://www.revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/285>. Acesso em: março de 2018.